

AMICS DE L'ART ROMÀNIC
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

JORDI CAMPS I SÒRIA

EL CLAUSTRE DE
LA CATEDRAL DE TARRAGONA:
ESCULTURA DE L'ALA
MERIDIONAL

LAMBARD
Sèrie: MONOGRAFIES I RECERQUES, 1

BARCELONA
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
1988

AMICS DE L'ART ROMÀNIC
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

JORDI CAMPS I SÒRIA

EL CLAUSTRE DE
LA CATEDRAL DE TARRAGONA:
ESCULTURA DE L'ALA
MERIDIONAL

LAMBARD
Sèrie: MONOGRAFIES I RECERQUES, 1

BARCELONA
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
1988

This One



6T2P-830-4FJF

AQUEST VOLUM HA ESTAT EDITAT
AMB LA COL·LABORACIÓ DE LA

FUNDACIÓ CAIXA  DE BARCELONA

LAMBARD

Sèrie: MONOGRAFIES I RECERQUES, 1

Carrer del Carme, 47
08002 Barcelona

Dipòsit legal: B. 39321-1988
ISBN: 84-7283-127-2

© Jordi Camps i Sòria, Barcelona
© INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS per a aquesta edició

Í N D E X

<i>Pròleg</i>	9
Presentació	13
Abreviatures utilitzades	17
I. INTRODUCCIÓ	19
1. La catedral de Tarragona des de la restauració fins a la consagració	19
2. El claustre	22
II. TEMES DE L'ANTIC TESTAMENT (Gènesi)	29
1. Vida d'Adam i Eva	30
2. Vida d'Abraham	41
3. Vida de Josep	47
III. TEMES DE LLUITA	53
1. Lluita entre homes	53
2. Lluita de l'home contra la fera i el monstre	59
IV. TEMES DE JOGLARIA	69
V. ALTRES TEMES AMB FIGURACIÓ HUMANA	75
1. Arquer cavalcant un camell	75
2. La luxúria	77
3. Atlants	79
4. Personatges estirats entre tiges	81
5. Cap amb tonsura	83
VI. TEMES DEL BESTIARI	85
1. Temes relacionats amb les faules	86
2. Lleons	93
3. Ocells	98
4. Àliga bicèfala	106
5. Mussol picotejat per dos ocells	107
6. Escurçons	110

7.	Serps i dragons	111
8.	Basilisc	118
9.	Sirenes	120
10.	Ésser monstruós agafat a motius vegetals	125
11.	Escenes d'animals oposats	126
VII.	TEMES ORNAMENTALS: VEGETALS I GEOMÈTRICS	131
1.	Capitells amb esquemes geomètrico-vegetals	132
2.	Capitells amb fulles de liri d'aigua	134
3.	Capitells amb fulles d'acant i altres	139
4.	Cimacis (i àbacs): motius seriats	142
5.	Cimacis: repetició d'un esquema-marc	145
6.	Cimacis: cintes o tiges ondulades	149
7.	Cimacis (i àbacs): repertori geomètric	154
VIII.	APROXIMACIÓ A L'ESTIL DE L'ESCULTURA DE L'ALA MERIDIONAL	163
IX.	CONCLUSIONS	167
1.	Aspectes formals	167
2.	Aspectes iconogràfics i iconològics	173
	Bibliografia	179

A la Sílvia

P R Ò L E G

Ja fa bastants anys que hom no presta l'atenció merescuda a un grup molt important d'escultures catalanes de l'etapa del romànic tardà. Em refereixo al resultat de l'establiment dels grans obradors de pedrers de les catedrals de Lleida i Tarragona, a la Catalunya Nova. No vull dir que hom no els concedeixi l'espai convenient i una alta valoració en publicacions de caire general, tant a Catalunya com a la resta de la Península. El problema és que, tret d'algunes excepcions com la de Lacoste respecte a aspectes puntuals relatius a Lleida, no apareixen monografies que permetin de perfilar o de corregir les teories ja massa antigues o les afirmacions que han romàs vàlides fins ara.

Segons la meua opinió, aquesta situació canviarà en un futur immediat o, més ben dit, està ja canviant. M'he referit a Lacoste i a la seva anàlisi de la presència d'escultors italians procedents de l'entorn d'Antelami, a alguns llocs de la capçalera de la catedral de Lleida. Nous estudis, ja acabats o en curs de realització, de F. Fité, M. S. Jové, F. Español, i jo mateix, entre d'altres, plantegen nous problemes o suggereixen solucions als ja plantejats, tant a la capital com en la seva àmplia àrea d'influència: procedència i assentament dels primers escultors, evolució a partir d'un repertori de formes originals, definició i límit de l'anomenada moltes vegades impròpiament «escola de Lleida», estudi detallat dels abundants capitells de l'interior de la catedral, valor d'Agramunt en l'establiment de l'escola més significativa, connexions amb Tarragona, etc.

En aquest darrer lloc, la situació és relativament semblant. Hom li ha concedit sempre l'espai que li correspon en obres de tipus general. És ara, però, quan hom la comença a estudiar d'una manera sistemàtica. Actualment, i a causa d'imponderables que crec absurds, continua en premsa un notable estudi preferentment estilístic de F. Español. El propi autor de l'obra que tenim a les mans havia ja publicat els primers resultats de les seves investigacions. A partir d'aquest moment som davant una demostració més àmplia del seu afany renovador.

A la catedral de Tarragona, com és usual, i en mancar les especials condicions topogràfiques de Lleida, hom construeix alhora l'església i el claustre.

Aquest darrer encara és romànic. No descobreixo res en afirmar el paper cabdal del claustre tant des del punt de vista funcional, en monestirs i catedrals, com des de l'específicament escultòric (en l'aspecte formal i en l'iconogràfic). Oblidant de vegades la importància que la temàtica té en el romànic, alguns han infravalorat el significat de la imatge claustral. D'altres, obsessionats per cercar la clau unitària que ho expliqui tot, s'han trobat amb barreres insuperables quan han intentat de trobar-la. Probablement s'hauran de realitzar exàmens molt detallats que clarifiquin, no tan sols cada imatge, sinó la seva ubicació en un lloc, la complexitat de funcions del qual — com a distribuïdor dels àmbits de l'espai sagrat i d'habitatge — podria exigir varietat de cicles temàtics. A Tarragona, com en altres llocs de Catalunya (catedral de Girona, monestir de Sant Cugat del Vallès), la bona conservació de tots o de gairebé tots els capitells i els relleus, permet d'iniciar aquesta empresa. Jordi Camps ho fa ara.

Encara que hom tendeixi a oblidar-ho contínuament, no es pot entendre res amb un mínim de serietat en una anàlisi de qualsevol parcel·la de la història de l'art, si hom parteix només de l'entorn més immediat. I això és ben evident en el romànic de Catalunya. A una primera època en la qual era Itàlia l'origen i el punt de referència, succeeix, ja avançat el segle XII, una altra en la qual la connexió és establerta amb una àmplia zona que inclou preferentment el Lenguadoc, però que no exclou la Provença. En certa manera gairebé hom podria dir que existeix una mena de «koiné» estesa per una gran part del sud de França, amb un braç introduït a Catalunya i un altre menys evident al nord d'Itàlia. «Koiné» que tornarà a sorgir, pel que fa al migdia francès i Catalunya, a partir de finals del segle XIII. Amb una precisió d'orfebre i amb una paciència benedictina, Jordi Camps ha cercat i trobat tots i cadascun dels elements que permeten d'establir aquests lligams. Des de la microescala fins a aspectes més amplis, ben poques coses deuen haver escapat als seus ulls de naturalista classificador d'espècies. I és aquesta una tasca àrdua i descoratjadora, els fruits de la qual només es comencen a albirar quan l'anàlisi s'està acabant i ja se'n palpen les conclusions.

La inclusió de Tarragona en aquest espai geogràfic i cultural, que té en compte també Lleida, no impedeix — sinó que més aviat incita a fer-ho — presentar una realitat molt personal: la seva antiga capitalitat romana, probablement no destruïda ni radicalment modificada en les seves restes durant el període musulmà. Si la persistència o el redescobriment del món clàssic en el romànic té una notable entitat general, circumstàncies específiques la fan ressaltar a la nostra ciutat. Ja en algun estudi (M. Pin) això havia estat palesat parcialment. Tampoc no ha estat oblitat en l'anàlisi aquí realitzada.

Hom podria objectar la manca d'una visió globalitzadora, des del moment

que l'objectiu ha estat únicament un ala del claustre. Anant més enllà, fins i tot hom podria qualificar de capriciosa l'elecció: per què aquest cantó i no un altre? Aquesta obra és però l'anunci d'una altra de més àmplia. A més, el model d'anàlisi, precís en la seva minuciositat, però d'alta volada, permet d'avançar ja moltes de les conclusions que en treballs posteriors el mateix Camps arribarà a reafirmar.

Existeix finalment, un examen iconogràfic prou ben detallat per tal de permetre copsar, al costat de formulacions tòpiques, d'altres molt poc usuals o fins i tot pràcticament úniques a Catalunya. Això, fins i tot en camps tan freqüentats com el bíblic.

Per a acabar, direm que hom no havia dedicat mai un estudi d'aquesta amplitud a l'escultura del claustre de la catedral de Tarragona. Mai no havien estat analitzats els motius ornamentals i compositius que permeten d'establir relacions i procedències amb la minuciosa precisió d'ara, la qual cosa els fa infinitament més vàlids. Si Jordi Camps continua per aquestes vies, arribarem a disposar d'un estudi total de l'escultura d'un dels claustres més importants del romànic hispà.

JOAQUÍN YARZA

PRESENTACIÓ

El contingut de l'obra que ara presentem constitueix, bàsicament, el conjunt de resultats assolits amb l'elaboració de la Tesi de Llicenciatura dirigida pel Dr. Joaquín Yarza (*El claustre de la catedral de Tarragona: escultura de l'ala meridional*, 2 vols., Universitat Autònoma de Barcelona, febrer de 1984), el qual suggerí la idea de treballar sobre el claustre de la Seu tarragonina, mancat de l'estudi detingut que mereixia.

Certament, la importància i riquesa del claustre contrasten davant la poca quantitat d'estudis que hi són dedicats, perquè gairebé sempre ha estat tractat de passada i a l'ombra de la catedral en obres, d'altra banda, prou remarcables. Tot i així, obres com les de Jaume Villanueva (1851), Emili Morera i Llauredó (1904) i Sanç Capdevila (1935) aporten dades interessants pel que fa a la catedral i al claustre, moltes de les quals són encara vigents. El darrer comença a ésser objecte d'atenció en llibres com els d'Émile Bertaux (1902), Josep Puig i Cadafalch (1918) o en un treball de Fèlix Duran i Canyameres (1921-22), però sempre amb errades d'apreciació, potser explicables en obres generals. Més recentment, han estat les tesis de Josep Gudiol (1948) les que han marcat la pauta per als estudis apareguts fins a l'actualitat. Alguns d'aquests, en forma d'articles, tracten sobre aspectes concrets en funció d'una sèrie d'influències: la tolosana, la provençal i la islàmica, en respectius treballs de Paul Mesplé (1960), Víctor Lassalle (1966) i Emma Liaño (1980). Caldrà esmentar també l'existència d'un altre estudi, inèdit i del mateix tipus que el que constitueix la base d'aquest llibre, la consulta del qual fou impossible a causa de la negativa del seu autor (1961).

El material escultòric que ofereix el claustre, vinculat estilísticament amb el frontal d'altar dedicat a la vida de Santa Tecla, i la porta (totalment diferent a la resta) que comunica amb l'interior de la catedral, ha estat impossible d'abastar en un estudi de les dimensions i necessitats d'una tesina, a causa de la varietat i riquesa temàtiques que ofereix el conjunt. Per aquest motiu, ha estat inevitable la reducció del camp de les investigacions a l'escultura de l'ala meridional, pel que fa als capitells i cimacis que comprèn, zona que ha estat escollida no per

raons estilístiques sinó per la seva representativitat general, tot esperant nous resultats en el marc de la Tesi Doctoral que pretén d'abastar tot el conjunt. Així, l'anàlisi exhaustiva dels capitells i cimacis ha conduït a unes conclusions i aportacions, moltes de les quals poden donar-se com a vàlides per a tota l'escultura del claustre, però que se centren sobretot en els repertoris ornamentals i en la iconografia.

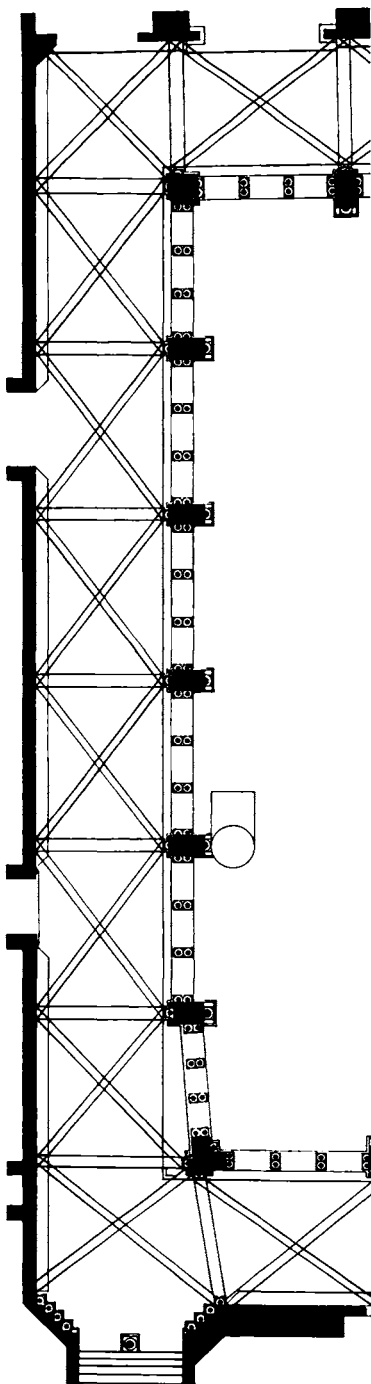
En aquest sentit, ha quedat ben concretat l'abast de les influències tolosanes, sobretot en l'aspecte de repertoris i en algun cas en l'estilístic, en relació amb els tallers segon i tercer de la Daurada; alguns paral·lels amb els claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès estan en relació amb aquest origen comú, tot i que no podem descartar contactes mutus, com ja veurem. Igualment, han estat determinats els contactes amb el Cister — estructura arquitectònica a part —, pel que fa a una part numèricament important de capitells i a altres motius ornamentals; han estat observats altres contactes significatius amb la Seu Vella de Lleida, sense oblidar els paral·lels estilístics molt recentment assenyalats, com ja veurem. Tampoc no hem oblidat els records clàssics ni islàmics, els darrers esporàdics a nivell escultòric. Ha estat donat a conèixer també un grup de cimacis que es relacionen sens dubte amb el gòtic i tampoc no tenen res a veure amb la resta del conjunt. A nivell iconogràfic, i tenint en compte l'existència de novetats i irregularitats sorprenents, hem de destacar la identificació de temes fins ara inèdits o bé erròniament interpretats, i la manca de la precisió desitjada a l'hora d'establir les fonts d'inspiració.

L'aspecte estilístic és tractat només a tall d'aproximació, tot esperant que les investigacions endegades aportin resultats precisos, no tan sols pel que fa a la relació amb el món tolosà i toscà, sinó també en l'àmbit de l'escultura romànica tardana a Catalunya. Precisament aquests punts han estat analitzats en un recent estudi de Francesca Español centrat en l'autor del frontal, de manera que constitueix un punt de partida interessant en el moment de definir l'estil del claustre.

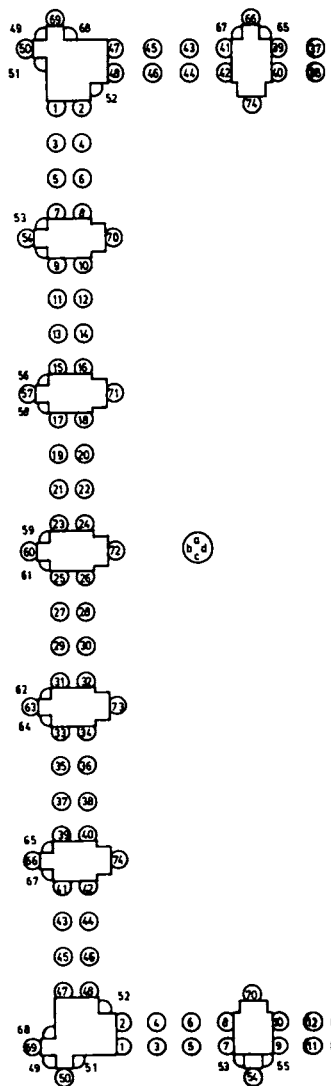
D'aquesta manera, el present estudi constitueix el primer pas de les investigacions que, en el marc de la Tesi Doctoral, pretenen d'analitzar tot el claustre i el frontal, sense oblidar la resta del material escultòric romànic que ofereix la catedral de Tarragona. Partint de la Tesina, hi ha algunes modificacions i novetats, algunes d'aquestes avançades com a possibilitats que cal verificar amb més bases. Han estat reduïdes sobretot les descripcions, i hem intentat d'agilitar les anàlisis dels motius, tot respectant la individualitat de cadascun, però ordenats temàticament. Així, cada tema és encapçalat per un títol (i per la seva ubicació en la galeria), de vegades convencional o poc explicatiu. Cal justificar, a

més, l'estricta ordenació alfabètica de la bibliografia al final del llibre, pel fet que aquesta apareix específicament en l'anàlisi de cada tema o en cada capítol.

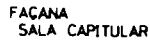
Per acabar, vull agrair llur ajut a tots aquells qui, en el seu moment i d'una manera o altra, han contribuït a les recerques i a l'elaboració d'aquest llibre. En especial al Dr. Joaquín Yarza Luaces, com a director de les investigacions dutes a terme, pel seu interès i confiança, i per l'aportació de valuoses dades i observacions; a Mn. Pere Batlle i Huguet i a Mn. Salvador Ramon i Vinyes, canonges de la Seu de Tarragona, per facilitar el treball en el mateix claustre i la necessària campanya fotogràfica; a l'Associació dels Amics de l'Art Romànic, per fer possible aquesta publicació; a Francesca Español i Bertran, per les seves indicacions a l'hora d'elaborar molts detalls d'aquest llibre; al Dr. Eduard Carbonell i Esteller, pels suggeriments apuntats sobretot en el camp de l'ornamentació; als companys d'estudis Rosa Alcoy, Pere Beseran, Imma Lorés, Mari-sol Jové, Mercè Pin i Assumpta Roig, que amb llur recolzament i col·laboració han contribuït a assolir uns millors resultats; a Ildefonso Ojaos, a Cristòfor C. Franco i a la meva germana, Montse, pel seu ajut desinteressat; i finalment, als meus pares, Jordi i Montserrat, pel seu constant suport i per haver-me desvetllat l'interès pel món de l'art i la cultura.



ALA N



ALA E



ALA S

**PORTA
E SGLESLA**

ALA O

NUMERACIÓ DELS CAPITELLS I CIMACIS

ABREVIATURES UTILITZADES

TREBALLS

- J. ADHÉMAR, *Influences antiques* = J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres 1939.
- P. BATLLE, *La Catedral de Tarragona* = P. BATLLE HUGUET, *La Catedral de Tarragona*, Lleó 1979.
- É. BERTAUX, *Formation et développement* = É. BERTAUX, *Formation et développement de la sculpture gothique* («Histoire de l'Art», t. II, 1.^a part, dirigida per André Michel), París 1922 (1906), 125-95.
- C. CAHIER, A. MARTIN, *Mélanges d'Archéologie*, II = C. CAHIER, A. MARTIN, *Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature*, vol. II, París 1851-56.
- E. CARBONELL I ESTELLER, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, 1/2 = E. CARBONELL I ESTELLER, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, vol. I («De Sant Pere de Roda a Roda d'Isàvena»), vol. II («De Santa Maria de Ripoll a Santa Maria de Poblet»), Barcelona 1974/75.
- V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté* = V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté du Moyen Âge en France* París 1962.
- F. DURAN I CANYAMERES, *L'esculptura mitjeval* = F. DURAN I CANYAMERES, *L'esculptura mitjeval a la Ciutat de Tarragona*, «Butlletí Arqueològic. Publicació de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense», èp. 3.^a, vol. I, 1921-22, núm. VI, 138-40, i núm. VII, 165-70.
- D. JALABERT, *La flore sculptée* = D. JALABERT, *La flore sculptée des monuments du Moyen Âge en France* («Recherches sur les origines de l'art français»), París 1965.
- E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII* = E. JUNYENT, *Catalunya romànica. L'arquitectura del segle XII* («Biblioteca Abat Oliba»), Montserrat 1976.
- E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e s.* = E. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, París 1922.
- E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e s.* = E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, París 1902.
- I. MATEO, *Temas profanos* = I. MATEO GÓMEZ, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid 1979.
- P. MESPLÉ, *Chapiteaux d'inspiration toulousaine* = P. MESPLÉ, *Chapiteaux d'inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans*, R. A., any 10, 1960, III, 102-108.
- P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins* = P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes*, París 1961.
- W. NEUSS, *Die katalanische Bibleillustration* = W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig 1922.
- J. PUIG I CADAFAALCH, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3 = J. PUIG I CADAFAALCH, A. de FALGUERA, J. GODAY I CASALS, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III, Barcelona 1918.
- J. PUIG I CADAFAALCH, *L'escultura romànica a Catalunya*, 3 = J. PUIG I CADAFAALCH, *L'escultura romànica a Catalunya*, vol. III («Monumenta Catalonia», vol. VII), Barcelona 1954.
- R. RANDALL JR., *A Cloisters Bestiary* = R. H. RANDALL JR., *The Metropolitan Museum of Art. A Cloisters Bestiary*, Nova York 1960.

- L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1/2 = L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. I («Introduction générale»), t. II («Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament»), Paris 1955-56.
- F. VICENS, *Catedral de Tarragona* = F. VICENS, *Catedral de Tarragona*, Barcelona 1970.
- J. YARZA LUACES, *Aproximació a Covet* = J. YARZA LUACES, *Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet*, Q.E.M., vol. 1, any III, núm. 9. 1982, 535-56.
- J. YARZA LUACES, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos* = J. YARZA LUACES, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, A.E.A., t. XLII, 1969, 155-83.

REVISTES

- A. B. = «The Art Bulletin».
- A. E. A. = «Archivo Español de Arte».
- B. M. = «Bulletin Monumental».
- B. S. A. A. = «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», Valladolid.
- B. S. E. E. = «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones».
- C. C. M. = «Cahiers Archéologiques».
- C. A. = «Cahiers de Civilisation Médiévale».
- C. S. M. C. = «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa».
- G. = «Gesta».
- Q. E. M. = «Quaderns d'Estudis Medievals».
- R. A. = «La Revue des Arts».

UBICACIÓ DE TEMES A L'ALA MERIDIONAL I AL CLAUSTRE¹

Seguint l'ordenació de l'esquema de la planta, se situen les peces i les cares segons les abreviatures següents:

- Cap. = Capítell
- Cim. = Cimaci²
- S. = Ala meridional
- E. = Ala oriental
- N. = Ala septentrional
- O. = Ala occidental
- a, b, c, d = Cares de les peces

La numeració de les peces de les altres galeries segueix el sentit iniciat a l'ala meridional, de manera que, com a exemple, l'ala oriental és numerada de sud a nord.

¹ La referència a qualsevol altre tema analitzat de l'ala meridional serà efectuada sistemàticament en lletra cursiva.

² La denominació de la peça que es recolza damunt el capítell ha constituït un problema la solució definitiva del qual no serà possible si no es defineix la terminologia d'alguns elements arquitectònics de l'època que ens pertoca. En obres que tracten el claustre de Tarragona hi veiem utilitzat sovint el terme *àbac* (J. PUIG I CADAFAELCH, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, 1, 490 i ss.; J. GUDIOL I RICART, J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, dins «Ars Hispaniae», vol. V, Madrid 1948, 105; E. CARBONELL I ESTELLER, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, 2, 76); d'altra banda, hem vist també la paraula *imposta* (P. BATLLE, *La Catedral de Tarragona*, 51, bé que el mateix autor fa servir el mot *àbac*), desenvolupada d'una manera molt clara en llibres referents a altres conjunts (A. PLADEVALL, J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona 1978, 285-87); finalment, hom ha emprat de vegades el terme *cimaci* (J. YARZA, *Arte y arquitectura en España. 5001250*, Madrid 1979, 302). Dins aquesta problemàtica, que no és exclusiva del claustre que ens ocupa, obres com la de Miquel FULLANA no són prou explícites (*Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*, Mallorca 1974, vegeu-ne les definicions respectives), però el que sembla clar és que els termes d'*àbac* (que d'acord amb les definicions clàssiques l'hem d'aplicar a la part llisa i rectangular que corona el tambor dels capítells tarragonins) i d'*imposta* no són els més apropiats (en aquest sentit, rectifiquem el terme utilitzat en la tesi de llicenciatura que precedeix aquesta publicació, fet que creiem oportú). D'aquesta manera, pretenem justificar l'ús del terme *cimaci*, que en algun cas és definit com a peça situada entre el capítell d'una columna i un arc o llinda», durant l'època medieval (N. PEVSNER, J. FLEMING, H. HONOUR, *Diccionario de arquitectura*, Madrid 1980 — Londres 1975 —, 144).

INTRODUCCIÓ

LA CATEDRAL DE TARRAGONA
DES DE LA RESTAURACIÓ FINS A LA CONSAGRACIÓ

La restauració de la ciutat de Tarragona, sembla que deserta des de la conquesta musulmana,¹ no pogué ésser definitiva fins després de la presa de Tortosa, el 1148. El 1116, després d'altres intents frustrats, Oleguer fou investit bisbe de Tarragona i la Seu s'emancipà de la metròpoli narbonesa; posteriorment, el 1129, fou encomanada al cavaller normand Ramon Bordet la repoblació i defensa de la ciutat, fet que s'anà produint amb molta lentitud.²

Bernat Tort (1146-1163), el primer arquebisbe que residí a la ciutat, instaurà la comunitat canonical, amb canonges regulars de l'orde de Sant Agustí, el 1154, regits pel qui, a partir del 1169, serà anomenat paborde.

Cal suposar l'existència d'un edifici anterior a l'actual que, segons l'arqueòleg Serra i Vilaró, era situat rera l'absis actual, aproximadament al lloc que ocupa ara la capella de Santa Tecla la Vella i el Pati del Taronger,³ a l'in-

¹ G. FELIU, *L'evolució demogràfica*, 115, dins «Història de Catalunya, Ed. Salvat, vol. II, Barcelona 1979, 103-116.

L'existència, al mur de l'ala occidental del claustre de la catedral, de l'anomenat «mihrab», féu suposar l'existència d'una mesquita a Tarragona, aprofitant les restes visigòtiques anteriors. No obstant això, hom ha assenyalat la possibilitat que sigui un trofeu de guerra (J. GUDIOL I RICART, *Tarragona y su provincia*, Barcelona, s. a., 172) o que fos portat de Tortosa, juntament amb altres materials destinats a la capella del Santíssim Sagrament de la catedral, segons indicació d'Antoni Agustín, el 1583 (S. CAPDEVILA, *Tarragona. Guía Histórico-Arqueológica*, Tarragona 1929, 105-106).

² G. FELIU (*op. cit.*, 112) assenyalava que al Camp de Tarragona els pobladors procedien especialment del Vallès. De la ciutat romana, hom només aprofità la part més alta. Les lluites internes entre els arquebisbes i la família de Bordet, així com l'escàs pes econòmic de la comarca, malgrat el prestigi de la nova Seu Metropolitana, contribuïren a la migrada repoblació.

³ J. SERRA I VILARÓ, *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*, Tarragona 1960. Aquest treball marcà canvis importants sobre les idees respecte de la construcció de la catedral, bé que discutibles. Fins aleshores, però, l'emplaçament de l'anterior edifici havia estat un afer fosc: des de L. PONS DE ICART (*Libro de las Grandezas y cosas memorables de la Metropolitana Insigne y Famosa Ciudad de Tarragona*, Lleida 1572 (reimprès el 1883), edició facsímil, Tarragona 1981, 230), que pensava que l'actual capella de Santa Tecla la Vella havia estat manada construir per sant Pau, hom havia vist problemàtica l'existència de la capella, que es barrejava amb dates que anaven a l'època d'Oleguer o de Bernat Tort. L'esmentat arqueòleg dona aquelles dades com a resultat d'unes excavacions dutes a terme els anys 1933-34.

dret dels edificis catedralicis d'època visigòtica i d'una suposada mesquita àrab.⁴

El testament d'Hug de Cervelló (1163-1171) dona una data inicial per a l'edifici que avui coneixem, que és situada a partir del 1171.⁵ La seva construcció rebrà l'impuls decidit dels arquebisbes, que cerquen amb afany la concessió de butlles per a aquesta finalitat i l'ajut dels reis catalans, aprofitant l'estreta vinculació d'alguns d'ells amb aquests.⁶ No obstant això, la construcció anirà avançant molt lentament, segurament a causa de l'ambició conjunt i, en algun cas, a la destinació dels diners per a altres empreses.⁷

Segons les cronologies de Puig i Cadafalch⁸ i Sanç Capdevila,⁹ a l'edifici de tres naus amb creuer, absis central i absidioles, actualment asimètriques, hom distingia dos períodes constructius: el romànic i el gòtic, aquest sembla que iniciat amb Ramon de Rocabertí, «manifestant un canvi de pla».¹⁰ El cos de l'edifici fou acabat per Roderic Tello (1288-1308), no sense l'esforç anterior de Bernat d'Olivella i la construcció, cal suposar, de deu voltes abans del 1266.¹¹

Les tesis de l'arqueòleg Serra i Vilaró proposen cronologies més avançades, compartides i resumides per Recasens i Comes:¹² l'obra que ell considera pròpiament romànica és efectuada entre el 1171 i el 1250, i comprèn l'absis i la part inferior del creuer; els trams següents de les naus no seran tancats fins el període 1289-1308 que correspon a l'època del prelat Tello, i el frontispici fou començat vers 1317-1327. D'acord amb aquesta idea, es palesa la supervivència del romànic fins molt al final del segle XIII.¹³ Manca, però, l'anàlisi de l'escultura de l'interior, i tenir en compte l'arribada del mestre Bartomeu, el 1277, i la seva discutida activitat.

Poden ésser útils, respecte a aquesta problemàtica, els resultats més recents d'unes excavacions efectuades l'agost del 1982, davant l'esmentada capella, dirigides pel Prof. Theodor Hauschild, en les quals hom trobà un fragment de cancell de marbre d'època visigòtica «que serveix de testimoni, junt amb les dovelles d'un arc en forma de ferradura, de l'existència d'una església visigòtica al voltant de la catedral.» (text extret del material exposat en el Museu Arqueològic de Tarragona, arran del 2200 aniversari de la fundació de Tàrraco).

⁴ Segons J. M. RECASENS I COMES, *La ciutat de Tarragona*, vol. 2, Barcelona 1975, 368.

⁵ En una de les clàusules del testament llega mil morabatins per a l'obra de la catedral (vegeu J. VILLA-NUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, t. XIX, Madrid 1851, ap. XVIII).

⁶ J. PUIG I CADAFALECH (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 198-99) i, abans, E. MORERA I LLAURADÓ, donen molta informació en aquests aspectes (*Memoria ó descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días*, Tarragona 1904, 13 ss.).

⁷ Seria el cas, esmentat per E. MORERA I LLAURADÓ (*op. cit.*, 15), de l'arquebisbe Guillem de Montgrí, que dirigí les seves iniciatives a la conquesta de les illes Pitiüses, Cabrera i Dragonera, entre altres casos.

⁸ *Op. cit.*, 197-203.

⁹ *La Seu de Tarragona*, «Analecta Sacra Tarraconensia», vol. X, 1934, fascicle annex, 1935. Aquesta obra constitueix una de les més completes anàlisis sobre el conjunt de la catedral.

¹⁰ J. PUIG I CADAFALECH, *op. cit.*, 202.

¹¹ Tal com es dedueix de l'epitafi que acompanya la lauda sepulcral de l'obrer Ramon de Milià, conservada a la capella de Santa Tecla la Vella, i on es diu que construí deu voltes de la catedral (vegeu J. PUIG I CADAFALECH, *op. cit.*, 49-50, i figs. 3 i 5). La presència dels relleus fa pensar en la supervivència del romànic en aquells anys.

¹² *Op. cit.*, 376-78. Cal assenyalar que, a part de l'obra esmentada a la nota 3, els resultats deduïts per l'arqueòleg són també extrets, per l'autor, del llibre d'aquell, *El frontispicio de la Catedral de Tarragona*, Tarragona 1960.

¹³ J. M. RECASENS I COMES, *op. cit.*, 378.

Aquesta nova cronologia, però, implicava, sempre segons Serra i Vilaró, importants canvis respecte a elements escultòrics de la catedral, com el frontal de marbre dedicat a Santa Tecla, i la porta que comunica amb el claustre, amb els seus excel·lents timpà i capitell del mainell, com a integrats dins el conjunt d'unes obres, de gran abast, de l'edifici anterior a l'actual, i en el qual hom degué treballar amb intensitat, i que inclouria la capella de Santa Tecla, obra de Bernat d'Olivella.¹⁴ Sense voler entrar en polèmica, perquè aquest no n'és el moment, sembla difícil que dos conjunts de tanta importància fossin realitzats expressament per a un edifici que existia al costat d'un altre, encara més ambiciós, en construcció.

Caldrà esmentar, finalment, la data del 1331 com a consagració de les obres, a càrrec de l'arquebisbe Joan d'Aragó.

De la construcció de la catedral, amb problemes cronològics de difícil solució, en cal destacar la data inicial al voltant del 1171, i un canvi de planificació en data discutida, que ha conduït a una capçalera totalment romànica i a unes naus cobertes amb creueria, més d'acord amb els nous sistemes constructius, amb finestres més oberts mentre va avançant la nau vers els peus.

El material escultòric que ofereix l'interior, però, pot ésser considerat, en la seva totalitat, romànic, si ens referim, és clar, als cimacis i capitells de les columnes adossades als pilars cruciformes. Les portes laterals de la façana també són romàniques, exceptuant el timpà de la del costat nord, bé que en algun cas d'una baixa qualitat. Sobresurt especialment el frontal de marbre, amb escenes de la vida de Santa Tecla, titular de la Seu Metropolitana, i atribuït a l'època d'Aspàreg de la Barca (1215-1233).¹⁵ (fig. 4)

Entre les dependències, el claustre s'erigeix com a principal element arquitectònic, situat a l'angle format per la capçalera i el braç nord del creuer, bastant homogeni. Destaca l'interès de l'escultura que conté als capitells, cimacis, mènsules i claus de volta. De tot això, en parlarem a continuació.

¹⁴ *Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*, 89-90.

¹⁵ El 21 de desembre de 1220 l'esmentat arquebisbe féu una donació a favor del convent d'Escaladei (Priorat), amb la condició que fes cremar una llàntia davant l'altar de Santa Tecla. El mateix prelat, l'any 1226, disposava que cap prevere no podia celebrar missa en l'esmentat altar si no era canonge de la Seu (Josep BLANCH, mort el 1672, «Archiepiscopologi de la Santa metropolitana iglesia de Tarragona», cap. 23, segons referència de S. CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona*, 14; del llibre de Josep Blanch hi ha una 2.^a edició del 1985). Aquestes dues dades feren suposar a Mn. Capdevila que la part de la catedral corresponent a l'altar era aleshores donada al culte (*op. cit.*, 14). Altrament, ambdues dades han servit sovint d'indici que el frontal era acabat entre el 1220 i el 1226. Parlarem més d'aquest exemplar a l'apartat de *Conclusions. Aspectes formals*.

2

EL CLAUSTRE

Descripció i anàlisi

En el conjunt de la catedral de Tarragona, el claustre apareix excepcionalment ubicat entre el braç nord del creuer i la capçalera, impedit, així, la presència d'una cinquena absidiola en el primer. En contra d'allò que era habitual, al sud o al nord de les naus, aquesta ubicació sembla respondre a l'aprofitament d'unes restes romanes de caràcter militar, alguns murs de les quals són encara visibles en algunes dependències.¹⁶ A això cal afegir l'orientació lleugerament desviada, fet determinat per la mateixa catedral, en ésser igualment orientada, de NNE a SSE.¹⁷ El sòl se situa en un nivell considerablement superior al de la catedral.

Les seves quatre galeries dibuixen gairebé un quadrat, a l'exterior d'uns 46 per 46 metres, i al pati d'uns 34 per 35,¹⁸ que es desvia als extrems meridionals de les galeries occidental i oriental vers el pati, davant la porta que comunica amb l'interior de la catedral i la de la sala capitular, avui capella del Corpus Christi i museu, respectivament.¹⁹

Cada galeria és formada per sis trams, coberts amb volta de creueria. Els nervis que les constitueixen són de dos o tres lòbuls, en aquest cas amb el tercer superposat als altres dos, col·locats alternativament d'una manera sistemàtica, fet que fa veure una uniformitat en la seva realització, producte d'un pla establert que pogué ésser dut a terme. Les voltes descansen per un costat sobre els

¹⁶ Semblava tractar-se de la ciutadella («arx»), com a quarter de les legions. Segons E. MORERA I LLAUDADÓ, es conserven finestres i murs de l'obra romana a l'interior del magatzem del claustre, a la galeria nord (*Memoria ó descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días*), Tarragona 1904, 107-108). J. M. de NAVASCÚES (*Tarragona*, dins «IV Congreso de Arqueología», Barcelona 1929, 34) i J. A. GUARDIAS (*Tarragona. Itinerario turístico*, Tarragona 1952, 72) segueixen aquesta idea, també presentada per V. LAMPÉREZ Y ROMEA, el qual, però, identifica l'«arx» com a dipòsit d'aigua romà (*Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, t. 2, Madrid 1909, 360), definició que nega rotundament F. DURAN I GANYAMERES (*L'escultura mitjieval*, 138).

¹⁷ Aquest fet és assenyalat per J. PUIG I CADAFAELCH (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 200). Per aquest motiu, no sempre s'ha coincidit respecte a la situació de diversos motius — en especial els temes historiat i els senyals heràldics, objecte d'un major interès. Així, la que entenem com a galeria meridional (igual que J. PUIG I CADAFAELCH, *op. cit.*, 479-494, i P. BATLLE, *La catedral de Tarragona*, 50-55), és donada com a oriental per altres investigadors (J. GUDIOL I RICART, J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, dins «Ars Hispaniae», vol. V, Madrid 1948, 104-106; J. M. RECASENS I COMES, *op. cit.*, 379, entre altres), fet, doncs, totalment vàlid. Cal advertir, doncs, la falta de coincidència respecte a algunes obres en la localització dels temes, a causa de l'esmentat motiu.

¹⁸ Dades aportades per un dels treballs més recents que han tractat sobre la catedral (J. M. RECASENS, *La ciutat de Tarragona*, 2, Tarragona 1975, 371-72).

¹⁹ Aquestes irregularitats de traçat es fan especialment paleses en l'ala occidental, on el darrer tram s'orienta exageradament, bé que el basament segueix recte, vers el pati, de manera que el pilar sud-occidental presenta importants irregularitats en la seva disposició. Cal assenyalar que, intencionadament o no, el fet permet de visualitzar perfectament la important porta que comunica amb l'interior, més ampla que la galeria.

murs de la caixa del claustre, amb els nervis que van a parar sobre amples mènsules, gairebé sempre esculpides, i per l'altre damunt pilars compostos de columnes adossades i d'angle — a cadascun li'n correspon una de les primeres i dues de les segones —, coronades per capitells i cimacis esculpits, que es projecten a l'exterior en gruixuts contraforts, que s'avancen considerablement a les arcades, cadascun amb una columna adossada coronada per un capitell també treballat.²⁰

Cada tram d'arcada és compost per un arc apuntat que en comprèn tres de mig punt (fig. 1), l'espai intermedi entre els quals, massís, és obert per dos òculs ornats amb calats de diversos motius geomètrics.²¹ Els arcs de mig punt descansen sobre dobles columnes, adossades, les quals es corresponen amb els pilars. Damunt aquest esquema, la cornisa recolza en una estructura d'arquets heptalobulats, de clara filiació islàmica,²² que alhora són suportats per permòdols també esculpits. Altres elements ornamentals consisteixen en les puntes de diamant que ocupen sense interrupció i sistemàticament l'intradós i l'extradós dels arcs inferiors, així com del voltant dels òculs, per ambdós costats.²³

La configuració del claustre i la seva estructura respon clarament a models cistercencs. Fugint de classificacions de romànic per a les arcades inferiors, de gòtic per a les superiors, donades encara recentment,²⁴ hom sempre ha coincidit en aquesta relació, a la qual Puig i Cadafalch dedicà molta atenció.²⁵ El tipus és emprat en els claustres de Poblet i Vallbona de les Monges, i ha estat vinculat amb conjunts llenguadocians i provençals dels quals, respecte a Tarragona, ha estat destacat sovint el de Fontfreda.²⁶ Les semblances amb aquest exemplar són clares, si bé és arriscat de veure-hi el model per al de Tarragona, amb els

²⁰ La temàtica d'aquests capitells no és estudiada en el present treball.

²¹ Alguns dels quals amb temes de record islàmic, segons hom ha anat indicant fins fa poc (A. CIRICI, *L'art gòtic català. L'arquitectura dels segles XIII i XIV*, Barcelona 1974, 31, i J. YARZA, *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Madrid 1979, 302).

²² Aspecte del qual, sense estendre'ns excessivament, parlem a l'apartat de *Conclusions. Aspectes formals*, nota 21.

²³ El tema no es exclusiu del claustre, ni tampoc de Tarragona, però mai no n'havia estat destacada la presència, que fa pensar en la seva existència en portades de l'anomenada escola de Lleida i en les de la mateixa Seu Vella, així com en la Porta dels Comtes de Sant Serni de Tolosa. També es pot veure a l'antiga catedral de Roda de Ribagorça (vegeu E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, 1, fig. 305). Respecte al diamant, L. REAU s'hi refereix com a símbol de les virtuts heroïques, com a foragitadores de les forces del dimoni i de les malalties, per la seva propietat d'incorrutable (*Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 135); simbolisme que, en el cas que ens ocupa, sembla exagerat d'aplicar, de manera que ens inclinem per veure-hi una intencionalitat ornamental.

²⁴ J. M. RECASENS I COMES, *op. cit.*, 372. També S. ROVIRA I GÓMEZ, *La ciutat de Tarragona*, dins «Gran Geografia Comarcal de Catalunya», vol. 7, «El Camp de Tarragona», Barcelona 1982, 65.

²⁵ Perquè la inclou en allò que ell anomena tipus de Fontfreda, Poblet i Vallbona de les Monges (*op. cit.*, 471 ss.).

²⁶ V. LAMPÉREZ Y ROMEA (*op. cit.*, 138), arriba a proposar la possibilitat que el claustre fos treballat per un monjo cistercenc, assenyalant la clara filiació amb Fontfreda. E. LAMBERT (*El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid 1977, 127), també assenyalava les semblances amb el monestir llenguadocià, alhora que l'inclou dins allò que anomena «claustros hispano-lenguadocianos» (pàg. 109). Vegeu J. PUIG I CADAFALCH, *op. cit.*, figs. 651 i 652.

mateixos sistemes constructius i esquemes semblants per a les arcades, fets que també es produeixen en altres conjunts catalans ja esmentats.

La vinculació amb el Cister, i especialment el Cister català, és fora de tot dubte a la porta de l'antiga sala capitular (fig. 2),²⁷ d'estructura anàloga a la de Santes Creus i a la de Poblet. A més, observarem, en escultura, la forta i determinant presència de capitells de tipus cistercenc.²⁸

Alguns elements de les columnes presenten relació, una vegada més, amb els coetanis cistercencs. Són de marbre, com la porta que comunica amb l'interior de la catedral i el frontal d'altar, i s'assenten damunt un estilobat al qual s'agafen les bases, compostes de dos tors, l'inferior més ample, i una escòcia, enquadrades per motius ornamentals als angles.²⁹ El fust és llis i de forma cilíndrica. L'astràgal marca l'inici del capitell, el tambor del qual és de forma troncopiramidal invertida, aproximadament, però de secció curvilínia, al qual se superposa, formant part de la mateixa peça i passant amb ella a la forma rectangular, un àbac llis, comú per als dobles capitells a la majoria dels casos. Damunt el capitell, hi ha el cimaci, normalment de secció còncaua. És una descripció, aquesta, adaptable amb lleugeres diferències a la del mateix element en els claustres cistercencs, que hom veu en els de Poblet i Vallbona, així com en el de la Seu Vella de Lleida, tot diferenciant-los d'antecedents catalans com els de la catedral de Girona o Sant Cugat del Vallès.

És precisament en els cimacis i capitells, així com en als frisos dels pilars angulars, on rau el principal interès escultòric del conjunt, fet que el separa, amb la presència de nombrosos i rics temes figurats, del concepte inicial del claustre cistercenc.

Altres elements configuren l'aspecte actual del claustre, entre els quals cal destacar la desafortunada reixa de ferro que, agafada a les arcades, tanca la comunicació entre les galeries i el pati. Impedeix alhora una adequada visualització del conjunt, tal com devia ésser inicialment, i dels temes dels dobles capitells i àbacs, i actua en detriment de l'estat de conservació dels elements als quals se subjecta.

Del conjunt cal destacar l'excel·lent ubicació, així com la inclusió en la tipologia del claustre cistercenc, que implica l'alteració del ritme de les arcades, de la manera que ja hem explicat, amb una estructura més lleugera que en anteriors exemplars³⁰ i oferint una riquesa de formes que marca un pas endavant

²⁷ Recordem la desviació esmentada anteriorment, perfectament palesa a la planta.

²⁸ Especialment l'anomenada de *Fulles de lliri d'aigua*.

²⁹ Motius que tampoc no són analitzats en el present treball.

³⁰ W. BRAUNFELS, *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona 1975, (69), 154. Amb un contingut semblant, hi ha també el treball de J. A. ADELL, *Notes introductòries a l'estudi de l'arquitectura dels claustres*, «Q.E.M.», núm. 5, 1981, 274-75.

respecte als claustres de Ripoll, Girona, Sant Cugat o Elna; dependència que no suposa una simple imitació de models, sinó que assoleix, amb la incorporació d'altres elements i amb una uniformitat inexistent en altres casos, un conjunt d'un gran equilibri. L'escultura figurativa marca una altra diferència, bàsica, respecte als seus possibles models arquitectònics.

Dades històriques

La construcció del claustre no presenta una data inicial concreta i, com en el cas de la catedral, les dades documentals són migrades, bé que algunes aprofitables i significatives. Tot i que degué ésser començat abans de la fi del segle XII, potser sembla massa difícil que fos començat abans del 1171, com assenyala Josep Gudiol.³¹

Els relleus d'alguns cimacis de la galeria septentrional i del pilar nord-oriental,³² presenten, barrejats entre ells, els senyals heràldics dels arquebisbes Ramon de Castellterçol (1194-1198) i del seu successor, Ramon de Rocabertí (1198-1215).³³ L'ur col·locació intencionadament barrejada indica que hom atribueix a ambdós prelats importants contribucions a la construcció del claustre, sense poder-les atribuir cap element en concret, alhora que hom hi constata activitat des del final del segle XII. (fig. 3)

A més, dues dades documentals testimonien una important activitat durant i després de l'episcopat del segon bisbe: el 1214, el paborde Ramon de Sant Llorenç i el cambrer Ramon Guillem, a càrrec del qual anava la direcció de les obres del claustre, signaren un contracte a partir del qual hom assignava al segon la quadra d'en Dalmau, en el terme del Codony — entre els actuals municipis de Constantí i de la Pobla de Mafumet —, així com una pensió de dos-cents sous anuals sobre les rendes de la Pabordia (amb la qual podrà tenir cura de la manutenció dels seus obrers), alhora que hom posava a la seva disposició totes les pedres del seu domini;³⁴ les obres no eren acabades el 1215 quan Ramon de Rocabertí, en el seu testament, llega mil sous per a les obres del claustre.³⁵

³¹ *Arquitectura y escultura románicas*, «Ars Hispaniae», vol. V, Madrid 1948, 104.

³² Pel motiu a què ens hem referit anteriorment respecte a l'orientació del conjunt (vegeu nota 17), alguns autors localitzen aquests senyals heràldics a l'ala occidental.

³³ Les identifications de la roca com a senyal heràldic dels Rocabertí, i de la torre dels Castellterçol, no presenta problemes. Recordem que a l'ala oriental del claustre de Sant Cugat del Vallès un home apareix lluitant contra un monstre, amb l'escut campejat per les armes dels Rocabertí, amb les roques. El fet també és visible en el claustre de Sant Martí del Canigó, en el dau d'un capitell del segon taller (vegeu E. CARBONELL, *op. cit.*, fig. 111).

³⁴ S. CAPDEVILA, *La Seu de Tarragona*, «Analecta Sacra Tarraconensia», vol. X, 1934, fascicle annex 1935, 76-77 (extret de Josep BLANCH, «Archiepiscopologi de la Santa Metropolitana Iglesia de Tarragona», ms. segle XVII, cap. 22).

³⁵ J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, t. XIX, Madrid 1851, ap. XIX, 269. Cal recordar que també llega tres-cents sous per a la seva sepultura («in tumulo meo marmoreo»).

L'acabament de les obres és encara més indeterminat. Hom hi endevina, però, una data de ben avançat el segle XIII, de manera que la data del 1224, donada per Bertaux, sembla difícil d'ésser acceptada.³⁶ Recasens, interpretant les aportacions de Serra i Vilaró, presenta altres dades:³⁷ la primera consisteix a datar les fulles de lliri d'aigua vers el 1260, diferentment dels capitells figuratius treballats amb els diners llegats per Ramon de Rocabertí; respecte a aquesta datació, cal assenyalar que aquell tipus de capitell pogué ésser treballat al mateix temps que l'altre, per bé que seguí una evolució interna fins a temps més avançats. En segon lloc, esmenta el fet que en una de les claus de volta de l'ala meridional — que ell diu oriental —, hi ha la figura de l'Agnus Dei, emblema del canonge obrer Sanç de Casals (m. 1269); però caldria discutir ara si l'esmentada figura apareix com a tal o com a emblema de l'esmentat personatge; d'ésser així, constituiria una valuosa dada per als límits cronològics del conjunt. En tercer lloc esmenta una Tau esculpida a l'ala occidental, que implica una data del final del segle XIII;³⁸ caldrà indicar, però, que l'esmentada clau de volta i els primers fragments de nervi més pròxims a ella són una obra clara de restauració,³⁹ per bé que en pogué haver substituït una altra d'anterior. Per tot això, l'autor presenta la idea que el claustre no fou acabat abans del 1260. Caldrà esperar que l'anàlisi estilística de tot el conjunt ofereixi dades més concretes.

Acabada la seva construcció, passada l'època medieval, altres dades marquen la configuració actual del claustre: fou obert al públic arran d'una butlla de Climent VII, amb què hom decidí d'enreixar les galeries, per a impedir el pas al pati, segons un acord pres el 1557.⁴⁰ A l'actualitat però, l'estat de conservació comença a ésser preocupant, i l'erosió d'alguns elements és irreversible. No hi ha indicis que el claustre fos desmuntat en algun moment, ni tampoc es presenta una raó per a pensar que aquest fet fos necessari.⁴¹

El 1982 fou iniciada una campanya de restauració, que ha consistit, en un

³⁶ *Formation et développement*, 238, on diu que «les voûtes du cloître de Tarragone on été achevées en 1224; les sculptures sont toutes antérieures à cette date», sense presentar cap explicació.

³⁷ *Op. cit.*, 379.

³⁸ *Id.*, *id.*, 378, indica que la tau no pot ésser anterior al 1291, basant-se en un treball de J. SERRA I VILARÓ (*La Tau*, «Boletín Arqueológico», any L, època IV, fasc. 31, Tarragona 1950, 193-98). Aquest indica que la tau és el símbol extret de la primera lletra del nom de la patrona, santa Tecla, i dóna la data de 1291 per a l'ús sistemàtic de la Tau, segons una ordre de l'arquebisbe Roderic Tello vers un notari (Inventari Vell, fol. 35, núm. 43, A.H.A.). No obstant això, és possible d'avançar el seu ús a l'època de Bernat d'Olivella (1272-1287): el Museu d'Art de Catalunya presenta un capitell (vegeu J. AINAUD DE LASARTE, *Arte románico*, Gula, Barcelona 1973, 206, núm. 24.027), procedent de la catedral de Tarragona, de la mateixa estructura que els del claustre però de menors dimensions, en el qual una sèrie de fruits apareixen al voltant d'una tau; els fruits poden ésser olives, amb la qual cosa es poden atribuir als Olivella, fet que sembla clar en veure les seves armes a A. y A. GARCÍA CARRAFA, *El Solar Catalán, Valenciano y Balear*, t. III, Sant Sebastià 1968, lám. 16, núm. 19.

³⁹ La diferència del material és notable.

⁴⁰ E. MORERA I LLAURADÓ, *op. cit.*, 128-29.

⁴¹ Malgrat que A. DE LABORDE, *Viaje pintoresco e histórico. El Principat* (de l'original *Voyage pittoresque et historique en Espagne*, 1806), Montserrat 1974, lám. LXIV, 164, presenti gravats d'alguns capitells i cimacis del claustre, concretament de l'ala meridional, en els quals els temes d'uns i altres no coincideixen

principi, en la consolidació de les cobertes, i que ha suposat l'eliminació de la barana que hi havia damunt la cornisa.⁴²

La galeria meridional

En aquest context se situa la galeria meridional, adossada a l'actual sagristia la façana de la sala capitular, a l'extrem oriental. A part les irregularitats ja esmentades, cal destacar la presència, a l'extrem occidental, de la porta que comunica amb l'interior de la catedral, amb el timpà, el mainell i els capitells de marbre blanc, així com d'una altra porta a l'altre extrem, també d'estructura i elements ornamentals en part romànics.⁴³

Un fet a remarcar en els cimacis i capitells és una certa desorganització en llur col·locació, tal com també s'esdevé a les altres galeries. Ja parlarem de la separació entre escenes d'un mateix cicle historiat, en el seu moment. Alguns temes apareixen interromputs i reapareixen en altres indrets, en fragments de cimaci diferents dels veïns. El doble capitell no sempre dona suport al cimaci, sinó que, de vegades, són dues peces diferents les que li donen suport, això sí, de la mateixa mida. Tot plegat pot fer pensar en una col·locació precipitada de les peces, potser a càrrec d'algun obrer no familiaritzat amb les idees inicials. Altres tipus de capitells, en canvi, apareixen més ben agrupats, però aquest fet és més visible en altres galeries. És curiós, també, el deteriorament de la part inferior d'un doble capitell,⁴⁴ fet que cal suposar que es produí abans de la seva col·locació, en presentar-se de la mateixa manera per totes les cares. També ha estat detectada la presència d'alguna peça en lloc que no devia ésser l'inicialment previst. El desordre s'accentua en el pilar sud-occidental, amb diferents tipus de cimacis, capitells i frisos, donant com a resultat un veritable pastitxo, en general, encara que les escultures assoleixin un bon nivell.

De les característiques, a nivell d'execució i iconogràfic, dels capitells i cimacis, en parlarem a continuació, detalladament i sistemàtica, com a objecte bàsic d'aquest estudi. D'aquesta anàlisi seran extretes unes primeres conclusions, que no pretenen que siguin definitives, a l'espera de l'estudi de la resta del claustre i de tots els seus elements esculpits.

amb llur disposició actual. És possible de pensar que l'autor prengué els dibuixos i els organitzés sense tenir en compte llur disposició.

⁴² Cal assenyalar, en relació amb el conjunt de dades tractades, que aquesta introducció es presenta com un estat de la qüestió centrat bàsicament en la construcció del claustre, tot seguint els estudis que hem anat citant, als quals hem afegit algunes novetats, resultat de les recerques, o correccions.

⁴³ El fet esmentat que la galeria sigui adossada a la sagristia ha suposat una progressiva obertura de finestres en el mur de la galeria, una de les quals pertany al començament del segle XX (*Nou finestral en el claustre de la Seu*, «Butlletí Arqueològic. Publicació de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense», èp. 3.ª, 1923, vol. II, núm. 14, 100).

⁴⁴ Caps. 11-12 abcd (entre els quals apareix, per exemple, el tema anomenat *Mussol picotejat per dos ocells*).

II

TEMES DE L'ANTIC TESTAMENT (GÈNESI)

Un pilar de l'ala meridional presenta els seus set capitells dedicats a moments del Gènesi, amb un aparent desordre en la distribució dels cicles: cinc escenes de la vida d'Adam i Eva, i Caïm i Abel al centre; a l'esquerra, dues de la vida d'Abraham; i a la dreta dues o tres de la vida de Josep hebreu. En el primer cas ens trobem davant un cicle de caiguda i de les seves conseqüències, com el treball, la discòrdia i la mort, després del Pecat Original, i remarcant l'enemistat entre Caïm i Abel. La història d'Abraham, amb les dues escenes aquí representades, es relaciona tipològicament amb moments de la de Jesucrist, sobretot pel que fa al sacrifici d'Isaac, prefigura de la mort de Jesucrist. El cicle de Josep, excepcional i amb un únic antecedent a Catalunya amb la Bíblia de Ripoll, però mancat dels moments presents en el claustre, també al·ludeix a la mort de Jesucrist, en escenes relatives a episodis de la seva venda als ismaelites, reflectint un odi entre germans, just al costat de les esmentades escenes d'enemistat de Caïm envers Abel.

Aquestes són les úniques escenes bíbliques de l'ala meridional. El pilar de l'angle nord-oriental i dos grups més de l'ala septentrional ofereixen la resta de temes historiat, incloent-hi nombroses escenes de la vida de Jesucrist i, també, de Sant Nicolau, a més d'altres de l'Antic Testament. Cal remarcar que en el primer grup hi ha dues escenes més de la vida de Caïm i Abel (sacrifici d'ambdós germans i la mort d'Abel a les mans de Caïm), la col·locació de les quals lluny de les restants deu ésser intencionada. Per això, cal esperar noves recerques per a assolir conclusions més sòlides respecte a tot el conjunt de temes historiat, dels quals l'ala meridional només n'inclou una cinquena part, aproximadament. Però hom pot avançar quelcom que justifiqui aquest aparent desordre a l'ala sud: hom pot veure que les al·lusions al Pecat Original i a les seves conseqüències més o menys immediates són acompanyades de dos anuncis tipològics de la mort de Jesucrist a la creu, en general, amb altres detalls que seran tractats en el seu moment, en figures com Abraham i Josep que són prefigures de la del Salvador, escenes de la vida del qual, com hem dit, apareixen desenvolupades

en altres indrets del claustre. A tot això cal afegir una sèrie d'irregularitats o, en algun cas, d'innovacions, que són tractades en el seu moment.

1

VIDA D'ADAM I EVA

El pilar dedicat a escenes del Gènesi presenta, en el semicapitell i en els dos capitells d'angle, que donen a la galeria, escenes de la vida d'Adam i Eva, i dels seus descendents, Caïm i Abel.

Cal remarcar el desordre en què han estat col·locades les escenes: en el primer capitell apareixen les representacions d'Adam i Eva vestits i amb els corresponents instruments de treball, (59a) i de Déu reprovant Adam; (59b) seguidament apareix el Pecat Original. (60abc) Hom passa a un tema en què apareixen Caïm i Abel, juntament amb llurs pares, (61b) seguits de llurs ocupacions, com a agricultor i pastor respectivament. (61c) La sensació de desordre s'accentua quan el tema és reprès en el pilar nord-oriental,¹ amb el sacrifici d'ambdós germans i la mort d'Abel a les mans de Caïm. Al fet que les escenes no apareixen segons un ordre que es correspongui amb el de la narració bíblica, cal afegir les irregularitats particulars dels temes, que en algun cas n'impedeixen la identificació total, com ja veurem.

El cicle d'Adam i Eva és un dels representats més sovint de l'art cristià, ja des d'època paleocristiana. Les bíblies carolíngies de Tours ofereixen exemples a destacar,² com els posteriors de les portes de bronze de la catedral de Hildesheim, o de les de San Zeno de Verona, als quals ens referirem més endavant.

El romànic català presenta temes referents a Adam i Eva en nombrosos conjunts: en cal destacar els de les bíblies de Ripoll i de Sant Pere de Rodes;³ altres temes més aïllats apareixen, per exemple, en el claustre de Santa Maria de l'Estany i en la portada de Covet (Pallars Jussà).⁴ És obligada, a més, la comparació de Tarragona amb els conjunts dels claustres de la catedral de Girona i de Sant Cugat. No sembla que els cicles hi hagin influït, si bé el primer compta

¹ Cap. 51bc N.

² H. L. KESSLER, *The illustrated Bibles from Tours*, Princeton 1977 (41), que constitueix un estudi excepcional sobre aquests exemplars, els quals són estretament relacionats entre ells i amb les posteriors portes de bronze de la catedral de Hildesheim.

³ És interessant el treball de W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration*, amb nombroses il·lustracions, en el qual tracta ambdós conjunts.

⁴ Encara que apareix només el tema del Pecat Original, aquest és en relació amb un programa iconogràfic que inclou les conseqüències d'aquell i la possibilitat de Redempció, tal com queda palès en un recent estudi de J. YARZA LUACES (*Aproximació a Covet*).

amb una quantitat d'escenes comparables.⁵ Vist això, a Tarragona manquen les escenes referents a llur creació, de manera que el relat comença pel moment del Pecat. En canvi, s'hi presenta la novetat de dues escenes que precedeixen, si seguim l'ordre de la narració bíblica, la de les ofrenes de Caïm i Abel.

Fora de Catalunya, el romànic hispànic presenta cicles molt interessants: hom pot esmentar el de l'església de San Quirce (Burgos), amb temes comparables als del claustre pel que fa a escenes de Caïm i Abel;⁶ conjunts més o menys contemporanis al del claustre de Tarragona són el de la Bíblia de Burgos⁷ i el de les pintures de Sixena, ambdós amb certes irregularitats, com en el nostre cas, que en el segon exemplar fins i tot poden considerar-se paraheles.⁸ No deu ésser casual aquest fet juntament amb la seva contemporaneïtat.

La presència del cicle no és sorprenent, vistos els importants antecedents i la seva existència en conjunts poc allunyats com els altres claustres catalans. Sorpren, això sí, la distribució de les escenes i la seva elecció, amb un major interès per les figures de Caïm i Abel, almenys més acusat que a Girona, i més aproximat al cas de San Quirce.

Comença en el punt crucial, el moment del Pecat, seguit de la reprovació d'Adam; no apareix l'expulsió del Paradís i sí el moment precedent, amb la parella vestida amb túniques de pell i amb els instruments de treball, fets que suposen les primeres conseqüències de la caiguda, que són la mortalitat i el treball. Caïm i Abel són introduïts amb llurs pares, en una escena excepcional que pot presentar, ja, els primers indicis de discòrdia i, fins i tot, una insistència en el treball, que ara és el de criar fills per part de la dona; els treballs d'ambdós germans, en tasques tradicionalment oposades, segueixen marcant llur enfrontament. En escenes que no pertanyen a l'ala meridional, en el sacrifici de Caïm i Abel es prefigura el sacrifici de l'Eucaristia,⁹ i la mort de Jesucrist a les mans

⁵ El pilar sud-occidental del claustre de Girona és dedicat al cicle, amb les següents escenes: creació d'Eva, presentació d'Eva a Adam, Déu ensenya l'arbre prohibit, la temptació i el Pecat, Déu cridant-los, aquests amagats, la condemna al treball; prossegueix amb Caïm i Abel, amb les corresponents ofrenes, i la mort d'Abel, amb la posterior reprovació de Déu envers Caïm (vegeu E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, pàg. 121 i figs. pàgs. 136-37).

A Sant Cugat hom hi dedica només un capítell, amb les escenes següents: Déu ensenya l'arbre prohibit a Adam i Eva, el Pecat, Déu que els reprova i la condemna al treball (vegeu E. JUNYENT, *op. cit.*, 150).

⁶ En el cicle apareixen les conseqüències del Pecat Original després de produir-se, com la discòrdia i la mort i el treball (vegeu A. RODRÍGUEZ i L. M. DE LOJENDIO, *Castille romane*, 2, La Pierre-qui-vire 1966, llms. 128-132).

⁷ L'estudi de J. YARZA LUACES, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, dona a la llum un altre cicle dedicat a la caiguda de l'home amb les seves conseqüències, i a la redempció.

⁸ El conjunt d'escenes de les pintures de Sixena és més complet que el de Tarragona, des de la creació d'Adam fins a la mort d'Abel. Hi és destacable l'escena de la condemna al treball, precedida d'una altra d'excepcional com és la de l'àngel ensenyant Adam a cavar, en la qual els dos fills apareixen entre ambdós. Per a les pintures, és important el treball de W. OAKESHOTT, *Sigena: Romanesque paintings in Spain and the artists of the Winchester Bible*, London 1972 (vegeu esquema pàg. 12).

⁹ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, pàg. 93. També, M. TRENS, *La Eucaristia en el Arte Español*, Barcelona 1952, 11, fig. 3.

dels jueus en l'escena següent, amb la mort d'Abel a les mans de Caïm.¹⁰ Hom aHudeix, en línies general, a la caiguda de l'home amb les seves primeres conseqüències: el treball, la discòrdia i la mort.

Les primeres figures de l'Antic Testament comporten, a més, altres interessants simbolismes que cal assenyalar. Adam és la primera figura de Jesucrist, i la més significativa;¹¹ Eva prefigura Maria, la «nova Eva», bé que pot ésser alhora el tipus de la Verge i de l'Antiverge, en introduir al món el Pecat que Maria redimí amb la mort del seu Fill.¹² D'altra banda, Caïm, el primer home nascut sobre la Terra, simbolitza el poble jueu; i Abel, el primer dels justos, simbolitza els gentils i constitueix la segona prefigura de Crist, tant per la seva mort, a les mans dels jueus, com per la seva vida, car també fou pastor d'ovelles.¹³

Així es presenta, doncs, el conjunt d'escenes dedicades a Adam i Eva i als seus fills, Caïm i Abel, en un cicle que mostra la caiguda de l'home amb les seves primeres conseqüències, i que presenta prefigures de la vida i de la mort de Jesucrist, escenes de la qual omplen uns quants capitells de l'ala nord del claustre. Crida especialment l'atenció per les seves irregularitats, que l'allunyen d'exemplars catalans i que el poden posar en relació amb conjunts del voltant del 1200. I en cal destacar, a més, l'excepcionalitat d'una de les escenes, com ja hem constatat.

Adam i Eva: El pecat original

(Cap. 60abc) figs. 5-6

Ambdós personatges apareixen representats frontalment, nus, bé que amb els trets anatòmics poc marcats. Adam, barbut, es tapa el sexe amb una fulla mentre que es posa la mà esquerra sota la barbeta. La figura d'Eva apareix mutilada de cintura cap amunt, i ni tan sols es veu la mà que li deuria tapar el sexe (l'angle superior dret de la peça ha desaparegut). Entre ambdós, la serp enroscada a l'arbre també ha perdut el cap. Emmarquen l'escena dos arbres més a cada cara lateral, el de la dreta sorprenentment amb una altra serp enroscada.

La presència d'aquest tema dins l'escultura medieval cristiana no representa cap sorpresa, car es repeteix incansablement en les diverses manifestacions artístiques. Entre els exemplars coneguts podem esmentar el corresponent al cicle de les portes de bronze de la catedral de Hildesheim, obra del 1015,¹⁴ el de Saint-Lazare d'Autun¹⁵ o bé el de la façana de la catedral de Mòdena, obra de Wili-

¹⁰ E. MÂLE, *L'art religieux du XIII.ème s.*, 176.

¹¹ E. MÂLE, *op. cit.*, 185.

¹² L. RÉAU, *op. cit.*, 78. Posteriorment hom jugarà, en aquest aspecte, amb la semblança dels mots Ave i Eva (el primer, fórmula de salutació angèlica de la Verge).

¹³ E. MÂLE, *op. cit.*, 186.

¹⁴ Vegeu J. BECKWITH, *Early Medieval Art*, Londres 1974 (64), fig. 135.

¹⁵ O. K. WERCKMEISTER suposa que la figura d'Adam hi devia aparèixer en posició simètrica a la

gelmo. La Península Ibèrica ofereix exemplars com els del claustre de San Juan de la Peña¹⁶ o el del creuer de l'església de San Martín de Frómista,¹⁷ així com el de San Quirce,¹⁸ tots sense sortir de l'escultura.

A Catalunya, el claustre de Santa Maria de l'Estany,¹⁹ el de Sant Cugat del Vallès, així com el de la catedral de Girona, presenten el tema. Tampoc no podem oblidar la presència de l'escena a l'interior de la Seu tarragonina. Interessen especialment aquells exemplars en els quals Adam adopta la mateixa actitud que en el capitell del claustre, perquè pràcticament res no podem dir d'Eva. Hom en pot destacar el paral·lisme amb el que hi ha al claustre de Peralada²⁰ i a l'església del castell de Camarasa (Noguera), conservat al Museu d'Art de Catalunya, i també en una portada de Santa Maria de Covet.²¹ En aquest exemplar, J. Yarza destaca la simetria del conjunt,²² que creu que és possible també en una escena de l'església de San Juan de Amandi (Astúries),²³ cosa que pot també succeir a Tarragona, si tenim en compte la presència dels tres arbres i la simetria de les cames dels dos personatges, ja esmentada.²⁴

Fora de l'escultura, la Bíblia de Burgos,²⁵ obra dels voltants del 1200, també els presenta de la mateixa manera.

El tema del Pecat Original, en qualsevol dels moments que apareix i amb llurs variants, representa un dels dos fets crucials en els quals se centra la concepció cristiana de la història universal i el destí dels homes,²⁶ juntament amb el de la mort de Jesucrist, com a símbols respectius de la Caiguda i de la Redempció.

Per al capitell de Tarragona, cal partir de la figura d'Adam com a element més vàlid per a la seva anàlisi, a causa de l'absència de la meitat superior de la d'Eva i dels caps de les dues serps,²⁷ abans esmentada. La seva actitud és ben

d'Eva (*The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun*, dins «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 35, 1972, 3).

¹⁶ Vegeu A. CANELLAS i A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, La Pierre-qui-vire, 1971, lám. 8.

¹⁷ Vegeu A. RODRÍGUEZ i L. M. LOJENDIO, *Castille romane*, 1, La Pierre-qui-vire, 1966, lám. 150.

¹⁸ Id., id., láms. 125 i 128, de l'interior i de la portalada, respectivament.

¹⁹ V. A. PLADEVALL i J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona 1978, 347.

²⁰ Vegeu E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, 2, fig. 97.

²¹ Escena que cal englobar en un interessant cicle de Caiguda amb els seus efectes i Redempció, recentment analitzat per J. YARZA (*Aproximació a Covet*, 535 a 556).

²² *Op. cit.*, 542.

²³ Id., 554, nota 52.

²⁴ En l'escena del Pecat Original del portal sud de la catedral de Bourges (vers 1160), apareix amb tres arbres (vegeu W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*. París 1972, fig. 36).

²⁵ Fol. 12v. Representa un altre cicle dedicat a la Caiguda i Redempció analitzat també per J. YARZA (*Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, 196 a 202).

²⁶ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, 78.

²⁷ La destrucció intencionada de certes representacions del dimoni és un fet practicat de vegades, com ho constata J. YARZA en l'esmentada escena de Burgos (*op. cit.*, 196-97, nota 7). D'altra banda, el romànic català presenta un fet anàleg amb uns relleus de Sant Joan de Gil i Alós de Gil, al Pallars Sobirà, en el qual les meitats inferiors de les figures d'Adam i Eva ha estat mutilades (vegeu V. BURON, *Esglésies romàniques catalanes*. Guia, Barcelona 1980, 2.^a edició (1977), 213 i 256).

normal en les representacions medievals. El fet de cobrir-se el sexe amb la fulla vol dir que la falta ha estat comesa i, a més, denota la vergonya per la nuesa, com assenyala sant Agustí;²⁸ la mà duta a la barbeta, a la gola com si s'hagués ennuegat²⁹ denota l'aflicció posterior del Pecat.

A part d'això que ha estat dit, poc podem afegir per a la figura d'Eva, designada com la principal culpable de la falta. Cal suposar que el seu gest diferiria poc del de la major part de les representacions de l'època, en les quals pren un fruit que acostuma a oferir a Adam i es tapa la nuesa amb l'altra mà, tal com podem veure en exemples com els de Girona i Peralada. Una altra possibilitat seria la que es produeix a Covet, anteriorment indicada, on Eva efectua el mateix gest que Adam, no tan freqüent.³⁰

La presència de l'arbre del bé i del mal, de la Ciència, oposat tipològicament a la creu del Salvador, juntament amb la serp enroscada, amb el seu simbolisme negatiu en tant que és l'instrument del dimoni o la seva personificació, no presentaria problemes si no fos per la seva repetició, almenys a la dreta del capitell. Les raons compositives abans esmentades podrien explicar aquest fet. Però també podem pensar en un intent de resumir en un mateix capitell diverses seqüències del moment del Pecat Original, quelcom semblant a allò que s'esdevé en el relleu d'Autun,³¹ en una simultaneïtat de causa-efecte. Finalment, no podem oblidar la freqüència d'irregularitats a la iconografia del claustre de Tarragona, que ja anirem constatant, que pot tractar-se de la mala interpretació d'un model pres, en el qual als costats de l'escena hi hagués altres serps en arbres als costats, formant part de l'escena veïna, com en la Vivian Bible, amb arbres a ambdós costats,³² o en els frisos del claustre de la catedral de Girona.

En sentit general, però, allò que queda clar és que hi és representat el moment en què la falta s'ha produït, el de la Caiguda de l'home, que implica la pèrdua del Paradís i l'aparició del mal sobre la Terra, sense descartar que també hi hagués representat el moment en el qual Eva ofereix la poma a Adam.

Adam interrogat per Déu

(Cap. 59b) fig. 5

Adam, nu i ajupit, amb el mateix gest de les mans que presenta en l'escena anterior, bé que amb l'ordre invertit, s'amaga entre les branques d'un arbre i el límit dret del capitell. A l'esquerra, Déu, nimbat, amb barba i llarga cabe-

²⁸ De *Genesi ad litteram*, XI, 32, 42 (extret d'O.S.A. BALBINO MARTÍN, *Obras de San Agustín en edición bilingüe*. XV, B.A.C., Madrid 1969, 945).

²⁹ L. RÉAU, *op. cit.*, 84.

³⁰ Simetria de gestos semblant es veu també en un capitell de la casa romànica de Saint-Antonin (vegeu M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-vire, 1978, lám. 148).

³¹ O. K. WERCKMEISTER, *op. cit.*, 7.

³² París, Bibl. Nat., Cod. lat. 1, fol. 10v. Del segle IX.

llera, el reprova amb els braços orientats vers l'arbre, el qual sembla que és assenyalat per la mà dreta. Hi manca Eva.

El tema de la reprovació és representat sovint. La Bíblia de Ripoll³³ el presenta, amb la normal presència d'Eva, molt més habitual que la seva absència. Continuant a Catalunya, cal destacar l'escena corresponent del claustre de la catedral de Girona, en què Déu es dirigeix a Adam, aquest inculpa Eva, i aquesta al dimoni, la serp. També la pintura presenta exemplars com els de Sant Martí Sescorts, a Osona,³⁴ i de Sant Sadurní d'Osormort, conservats al Museu Episcopal de Vic, també amb la figura d'Eva.

Un capitell de la nau de Sant Martín de Frómista,³⁵ així com els de l'interior i la portalada de San Quirce,³⁶ segueixen amb petites variants un esquema com el descrit per a Girona, o com el de la Bíblia de Burgos,³⁷ en aquest darrer amb Déu que els lliura una de les túniques. Els cicles de les bíblies de Moutier-Grandval³⁸ i de Bamberg,³⁹ així com les portes de bronze de la catedral de Hildesheim,⁴⁰ no s'aparten d'això que fins ara hem explicat. Un capitell de la tercera abadia de Cluny, del 1095, presenta Déu caminant pel Paradís mentre ambdós s'amaguen. Veiem com els exemplars del segle XII són nombrosos, com els del segle XIII, entre els quals hom pot esmentar el de l'arquivolta del portal nord de la catedral de Chartres.⁴¹ Cap d'ells, però, no s'acosta al del claustre, marcat per una economia d'elements que redueix l'escena a menys de l'imprescindible.

L'excepcionalitat de l'exemplar radica, doncs, en l'absència d'Eva i de la serp, que el fan més simple; absències que podrien ésser explicades per una mala interpretació d'un model o per la limitació del marc, si bé l'artista és capaç de reduir les mides de les figures tant com li és necessari en altres escenes del claustre. Una altra possibilitat seria una interpretació literal d'unes paraules de sant Agustí,⁴² on diu que el fet que sigui Adam l'interrogat en primer lloc és perquè a ell fou donat el precepte,⁴³ paraules que, a més, precedeixen les referents a les túniques de pell i a llur significat, escena situada just després d'aquesta.

A aquest possible raonament s'afegeix un significat prou clar: el sentiment de vergonya i d'afficció expressats pels gests de les mans, de manera que l'actitud d'Adam és repetida respecte a l'escena del Pecat Original, potser perquè, amb

³³ Vegeu W. NEUSS, *op. cit.*, fig. 3. Fol. 5V.

³⁴ Vegeu E. JUNYENT, *Catalogne romane*, 2, La Pierre-qui-vire, 1961, 180, lám. 13.

³⁵ Vegeu A. RODRÍGUEZ i L. M. DE LOJENDIO, *op. cit.*, 1, lám. 150.

³⁶ Id., id., lám. 128.

³⁷ Vegeu J. YARZA LUACES, *Las miniaturas de la biblia de Burgos*, 197, fig. 20.

³⁸ Londres, British Library, Cod. Add. 10546, fol. 5v. Vegeu H. L. KESSLER, *op. cit.*, fig. 1.

³⁹ Staatsbibliothek, Misc. class. Bibl. 1, fol. 7v. Id., id., fig. 2.

⁴⁰ Vegeu detall a J. BECKWITH, *op. cit.*, fig. 136.

⁴¹ Vegeu W. SAUERLANDER, *op. cit.*, fig. 101. Datat vers 1220-30.

⁴² *De Genesi ad litteram*, XI, 34, 45. Extret d'O.S.A. BALBINO MARTÍN, *op. cit.*, 947.

⁴³ A més, no podem oblidar que, des del 1154, la catedral es regia com a canònica agustiniana, instaurada per l'arquebisbe Bernat Tort.

l'absència d'Eva, hom no sabé què fer amb l'altra mà, normalment assenyalant-la.

Adam i Eva vestits i amb els instruments de treball (Cap. 59a) fig. 5

Els dos personatges, dempeus, apareixen vestits amb sengles túniques de pell, representades a base de retalls en forma de rombe imbricats. A la dreta, Adam sosté una aixada recolzada damunt l'espatlla mentre, a l'esquerra, Eva, té la filosa. El marc condiona la composició.

Aquest tema, on Déu abriga o ha abrigat i proveeix d'instruments de treball els protoplasts, apareix sovint en els cicles dedicats a ells. Els frescs de Sant Vicenç de Galliano, prop de Como, els mosaics de Sant Marc de Venècia, les portes de bronze de la catedral de Monreale, entre molts altres exemplars, el presenten.

A la representació corresponent del claustre de la catedral de Girona, ambdós utilitzen les eines esmentades, que són les habitualment representades. A la Bíblia de Ripoll,⁴⁴ Déu els ha vestits, bé que no duen les eines que feien servir en el moment propi de la condemna al treball. A la Bíblia de Rodes apareixen vestits en el moment de l'expulsió del Paradís.⁴⁵ També amb les túniques de pell apareixen expulsats per l'àngel al portal de Santa Maria de Uncastillo⁴⁶ i a San Esteban de Sos del Rey Católico.⁴⁷ També així, anteriorment, la Bíblia de Moutier-Grandval presenta el tema.⁴⁸ I la Bíblia de Burgos, en una escena considerada excepcional, presenta Adam i Eva, encara despullats, mentre Déu els ensenya una túnica;⁴⁹ després, Eva alleta Caïm i sosté la filosa alhora, mentre Adam té l'aixada a la mà.⁵⁰

L'escena que ara ens ocupa deu representar el moment en què Déu ha vestit Adam i Eva i els ha proporcionat els respectius instruments de treball,⁵¹ abans d'ésser expulsats dels Paradís.⁵² És un tema que en molts cicles és representat després de l'expulsió, malgrat que sembla lògic que es representi abans. El seu simbolisme no presenta problemes: Orígenes, en el seu comentari sobre el Gènesi⁵³ diu que les túniques obtingudes de les despulles d'animals morts signifi-

⁴⁴ Fol. 5v (vegeu W. NEUSS, *op. cit.*, lám. 3).

⁴⁵ Fol. 6v (id., id., lám. 2).

⁴⁶ Vegeu A. CANELLAS i A. SAN VICENTE, *op. cit.*, lám. 29.

⁴⁷ Id., id., lám. 96.

⁴⁸ Vegeu J. BECKWITH, *op. cit.*, fig. 46.

⁴⁹ Vegeu J. YARZA LUACES, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, fig. 20.

⁵⁰ Id., id., 197. També cal esmentar la representació de les pintures de Sixena, on l'Àngel els ensenya a cavar, mentre Adam i Eva l'observen, aquesta sostenint la filosa i ambdós vestits amb les túniques (vegeu W. OAKSHOTT, *op. cit.*, fig. 15).

⁵¹ Gèn. 3, 21.

⁵² L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, 88.

⁵³ *Patrologiae Graecae*, XI.

quen la mortalitat,⁵⁴ i que el fet de posar-se-les expressa el sentiment de vergonya en no gosar presentar llur nuesa als ulls humans, car també molestava els propis ulls.⁵⁵

La presència de les eines manifesta la condemna al treball, sobretot el de la terra, de la qual s'hauran d'alimentar, al qual es refereix Déu abans d'expulsar-los.⁵⁶ En el cas tarragoní, però, el tema s'ha simplificat, hi manca la figura de Déu o de l'àngel que els acaba de vestir. Tan sols llur actitud estàtica, com si acabessin de rebre les túniques i les eines, així com el fet d'ésser situades al costat de la reprovació de Déu a Adam, permeten de suposar que es tracta del moment anterior a l'expulsió. No podem, però, descartar que es tracti del moment posterior, manifestant expressament el moment de la condemna al treball.⁵⁷ així semblen dir-ho Puig i Cadafalch⁵⁸ i Duran i Canyameres.⁵⁹ El tema, doncs, es presta a confusió, encara que podria tractar-se, com en altres escenes, de l'intent de sintetitzar dos moments diferents en una mateixa escena, per tal de simbolitzar la mortalitat de l'home i la condemna al treball, a conseqüència del Pecat Original.

Caïm, gelós d'Abel

(Cap. 61b) fig. 7

Hom ens presenta Adam i Eva drets, juntament amb llurs dos fills. Abel és alletat per la mare mentre Caïm, també dret, i ensenyant les dents, allarga els braços vers el nadó posant-li les mans a l'alçada del coll, en un gest que sembla ésser retingut per Adam, rera seu. Es marca una clara diferenciació d'edat entre ambdós germans; alhora podem veure que els pares van proveïts de peces de roba.

No es coneix cap altra escena igual que la descrita ara, per bé que n'hi ha que se li acosten lleugerament. No és sorprenent de trobar, en la condemna al treball, Eva alletant un fill, i així ho veiem en el Pentateuc d'Ashburnham,⁶⁰ sota una glorieta, i a les quatre bíblies de Tours, del segle IX.⁶¹

Dins el romànic peninsular, la Bíblia de Burgos, propera cronològicament al claustre, presenta Eva asseguda, al costat d'Adam, alletant Caïm i sostenint la filosa, en una de les poques representacions de la família d'Adam sobre la

⁵⁴ *De Genesi contra manicheos*, II, 21, 32, extret d'O.S.A. BALBINO MARTÍN, *op. cit.*, 383.

⁵⁵ *De Genesi ad litteram*, XI, 34, 46, id., id., 948.

⁵⁶ Gèn. III, 17-19.

⁵⁷ En la qual Eva apareix sovint alletant un fill, o bé ajudant Adam en el treball de la terra en lloc de filar; Adam també pot aparèixer amb una parella de bous, entre altres variants (L. RÉAU, *op. cit.*, 91-93).

⁵⁸ *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 483.

⁵⁹ *L'esculptura mitjeval*, 166.

⁶⁰ París, B.N., Cod. Nouv. acq. lat. 2334, fol. 6r (vegeu J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, t. I, Florència-Barcelona 1930, lám. 1).

⁶¹ Vegeu H. L. KESSLER, *op. cit.*, 22, figs. 1 a 4.

terra.⁶² Igualment dels voltants del 1200 són les pintures de Sixena: en una de les escenes, després de la que l'àngel ensenya a cavar a Adam i Eva, Adam apareix cavant la terra mentre ella, que sosté la filosa, té dos nens al seu voltant, un que se li agafa en un gest afectiu i l'altre que allarga els braços, en un gest molt semblant al de Caïm en el capitell tarragoní.⁶³ Fora de la pintura, una escena de les portes de bronze de la catedral de Monreale s'acosta lleugerament a tot això que hem vist,⁶⁴ i al costat de la mateixa escena que també veiem en el claustre juntament amb la tractada. Altres temes d'històries diferents presenten composicions semblants, amb què es presten a confusió: així, de la vida de Jacob, el moment en què Lia, ajeguda, alleta un dels seus fills, en una obra coneguda amb el nom de «Bibbia istoriata padovana».⁶⁵

La identificació del tema ha preocupat els qui han tractat el claustre amb una certa profunditat, en ésser un dels que crida l'atenció per la seva originalitat. Émile Bertaux interpreta l'escena com una representació de la gelosia de Caïm envers Abel, alletat per Eva, tot intentant d'arrencar-lo dels braços de la mare, presentant una invenció única en la iconografia medieval.⁶⁶ Louis Réau, que devia conèixer el parer de Bertaux,⁶⁷ dedica un apartat a aquest tema i l'interpreta de la mateixa manera, coincidint en la seva unitat. Una identificació que cal descartar definitivament és la que fou presentada per Puig i Cadafalch,⁶⁸ el qual, desdient Bertaux, atribueix l'escena a l'expulsió d'Ismael i d'Agar després del naixement d'Isaac. D'una banda, el tema no manté, aleshores, cap relació amb els veïns, alhora que no s'explica que Isaac es presenti més gran que Ismael. Duran i Canyameres veu en l'escena una Adoració dels Pastors, en la qual un dels personatges intenta d'agafar el nadó per amanyagar-lo.⁶⁹

Un argument més sòlid dona suport, juntament amb els paral·lels esmentats, a la hipòtesi de Bertaux: l'escena de la cara veïna, amb Caïm i Abel en llurs respectives dedicacions.

La manca d'una clara font d'inspiració, car aquest moment precís no apareix en el text del Gènesi,⁷⁰ complica més la seva identificació exacta, tot i que hom

⁶² Biblioteca Provincial de Burgos, fol. 12v (vegeu J. YARZA LUACES, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, 197, fig. 19).

⁶³ Vegeu W. OAKESHOTT, *op. cit.*, fig. 23. L'autor no comenta el tema, com tampoc no ho fa O. PÄCHT (*A Cycle of English Frescoes in Spain*, dins «The Burlington Magazine», vol. CIII, núm. 698, 1961, 166-75).

⁶⁴ Vegeu J. von SCHLOSSER, *El arte de la Edad Media*, Barcelona 1981 (1923), fig. 4.

⁶⁵ London, B.M., ms. Add. 15277 i Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, ms. 212 (fons Silvestri), fol. 22v (vegeu G. FOLENA i G. L. MELLINI, *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento. Pentateuco - Giosuè - Ruth*, Venècia 1962, lám. 44, CLXXI).

⁶⁶ *Formation et développement*, 237.

⁶⁷ *Op. cit.*, 2, 94.

⁶⁸ *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, pàg. 486, i també a *L'escultura romànica a Catalunya*, 3, 108.

⁶⁹ *Op. cit.*, 166. L'autor potser interpretà malament una explicació de Bertaux sobre l'Adoració dels Pastors present a l'ala nord (cap. 46cN), a *op. cit.*, 238.

⁷⁰ Podria reflectir, com a màxim, el moment en què hom refereix el fet que tingueren dos fills (Gèn. IV, 1-2), encara que el text no ofereix els elements de què disposa l'escena. Amb la del costat, aleshores, hom plasmaria els dos versets sencers esmentats.

pot pensar en un invent de qui dirigia el programa iconogràfic del claustre, segons diu Réau,⁷¹ o en la inspiració en un text apòcrif. Referent a aquesta darrera consideració, hi ha un text escrit en francès antic, datat el 1280, el manuscrit Andrius,⁷² que, en un apartat anomenat «la Pénitence d'Adam»,⁷³ presenta Eva somniant que Abel és en mans de Caïm i que aquest va a escanyar-lo; Adam tem que quelcom pugui succeir-li a Abel, per la qual cosa decideix que cadascú tingui la pròpia llar, i que el primer fagi d'agricultor, i aquest de pastor; finalment, Caïm matà Abel.⁷⁴ Aquest text, malgrat no reflectir exactament l'escena del claustre i no poder ésser precedent seu per la cronologia, palesa un odi inicial de Caïm envers Abel i les seves ulteriors conseqüències. Potser el gest de Caïm sobre el coll del seu germà reflecteixi quelcom semblant al que ens explica aquell somni; a més, l'escena que segueix és la referent a les respectives dedicacions d'ambdós germans, com en el claustre. Si entenem el gest de Caïm en el sentit negatiu esmentat, la font literària coincideix bastant amb l'enunciat donat per Réau a l'escena, i que encapçala la seva anàlisi d'aquest treball.⁷⁵

En definitiva, l'escena tarragonina, representació excepcional de la primera família, de manera aproximada a les de la Bíblia de Burgos o de les pintures de Sixena, encara que no com a tals, amb unes més que possibles connotacions d'enfrontament, de gelosia d'un germà envers l'altre, ens introdueix a l'enemistat entre ambdós, les conseqüències de la qual es reflecteixen en el mateix claustre. Tot això, tenint present que ambdós semblen centrar l'atenció de l'escena.⁷⁶ La manca d'una font literària precisa impedeix, però, d'assolir una identificació exacta.⁷⁷

⁷¹ *Op. cit.*, 94.

⁷² París, B.N., Fr. 95 (datat per J. PORCHER, *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*, París 1955, 32).

⁷³ Fols. 380r-394v.

⁷⁴ El text original és el següent:

«Entre dant Chaym te Abel si estoient en une maison ensable. Apres ice avint que ma dame Eve songa un songe et dist a mon signor Adam son songe.

»Biaus sire anuit quant je me dormie si m'estoit avis que li aïnes de nos fieus Abel estoit es mains de Chaim son frere et que il estrangloit. Adont parla me sire Adam et dist a ma dame Eve. Dame je me criem que aucune mesavem /383r/ ture qui nous aviengne si ai moult gran paour que Caym n'ochie Abel car les desevrons et faison cascun sa maison par soi.

»A dont les desevrerent et firen Caym gainncour de la tere et Abel firent pastour a garder les bestes. Puis avint que Chaym ochist son frere par envie et mesure...» /384v/.

Extret d'E. C. QUINN i M. DUBAU, *The Penitence of Adam. A study of the Andrius Ms. (Bibliothèque Nationale, Fr. 95, fols. 380r-394v)*, Mississipi 1980, pàg. 78. L'aurora afegeix que el somni d'Eva sobre l'assassinat d'Abel és típic d'un text apòcrif (pàg. 145).

⁷⁵ *Op. cit.*, 94.

⁷⁶ Especialment Abel, que apareix com a centre de l'escena, car totes les mirades, així com el gest de Caïm, es dirigeixen vers la seva figura.

⁷⁷ Aquest tema, juntament amb el següent, és l'objecte d'un treball de l'autor d'aquest text: J. CAMPS i SÒRIA, *Dos temes del cicle de Caïm i Abel del claustre de la catedral de Tarragona*, dins «Lambard. Estudis d'Art medieval», vol. I, Barcelona 1985, 121-126.

Caïm, agricultor, i Abel, pastor

(Cap. 61c) fig. 8

Ambdós germans apareixen representats en les respectives dedicacions. Abel, amb una crossa en una mà, té cura del seu ramat compost de sengles parelles d'ovelles i cabres. Sota seu, Caïm escampa unes llavors mentre segueix una parella de bous junyits.

El tema de les respectives activitats de Caïm i Abel apareixen esporàdicament en els cicles dedicats a ambdós, juntament amb els seus pares. El Penta-teuc d'Ashburnham⁷⁸ presenta aquest tema en un cicle dedicat a la vida d'ambdós, emmarcant el de la mort d'Abel. A l'esquerra apareix aquest, amb el seu ramat, compost de nombrosos animals alguns dels quals pasturen; a la dreta de la composició apareix Caïm amb un parell de bous llaurant la terra. Molt posteriorment, les portes de bronze de la catedral de Monreale, datades el 1186,⁷⁹ presenten, amb variants, tots dos personatges en els corresponents treballs.

El cicle ja conegut de l'església burgalesa de San Quirce presenta també ambdós personatges en llurs dedicacions: a la dreta de la mènsula on hi ha Abel oferint l'Anyell a Déu, ell apareix de nou amb el ramat; igualment, a la dreta de l'ofrena de Caïm, reapareix aquest rera la parella de bous arrossegant l'arada. Les escenes van acompanyades de les inscripcions que diuen «Kain agricola; Kain impius, Abel iustus».⁸⁰ L'interior del mateix conjunt presenta representacions anàlogues acompanyades també d'inscripcions, al voltant de l'escena de les ofrenes dels dos germans.⁸¹

El ramat d'Abel és també representat en l'anteriorment esmentada Bíblia de Burgos.⁸²

El tema en qüestió il·lustra un moment de la història dels fills d'Adam i Eva⁸³ que ahudeix a les seves respectives dedicacions, com a pastor i com a agricultor.⁸⁴ Malgrat que molts cicles dedicats a Adam i Eva continuen amb les escenes de la vida dels dos fills, aquesta apareix molt menys representada que les habituals de les ofrenes a Déu i de la mort d'Abel,⁸⁵ tal com trobem, per exemple, a les portes de bronze de la catedral de Hildesheim, a la Bíblia de Bamberg⁸⁶ i a la de Moutier-Grandval.⁸⁷

⁷⁸ Vegeu J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *op. cit.*, lám. 1.

⁷⁹ Vegeu J. von SCHLOSSER, *op. cit.*, fig. 4.

⁸⁰ Vegeu A. RODRÍGUEZ i L. M. DE LOJENDIO, *op. cit.*, 1, lám. 131.

⁸¹ Id., id., 308.

⁸² Ja esmentat anteriorment (vegeu J. YARZA LUACES, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, 198, fig. 19).

⁸³ Gèn. IV, 2.

⁸⁴ L. RÉAU (*op. cit.*, 2, 93-98) no esmenta aquesta escena en l'apartat dedicat als fills d'Adam i Eva.

⁸⁵ El pilar de l'angle nord-oriental del claustre pot presentar la continuació del cicle amb aquestes dues escenes (cap. 51bc N).

⁸⁶ Staatsbibliothek, Misc. class. Bibl. 1, fol. 7v (vegeu H. L. KESSLER, *op. cit.*, fig. 2).

⁸⁷ Londres, British Library, Cod. Add. 10546, fol. 5v (vegeu H. L. KESSLER, *op. cit.*, fig. 1).

També és estrany en el romànic català. Potser per això, ningú fins ara no havia identificat el tema: Puig i Cadafalch no l'esmenta,⁸⁸ i Duran i Canyameres el confon amb una Adoració dels Pastors, juntament amb l'escena del costat.⁸⁹ No obstant això, els exemples anteriors i gairebé coetanis permeten d'identificar l'escena correctament.

Abel, presentat com el primer pastor d'ovelles, prefigura Jesucrist perquè, com a tal, ens anuncia l'altre pastor.⁹⁰ Cal tenir en compte que de vegades apareix com a Bon pastor.⁹¹ El posterior enfrontament de Caïm, agricultor, amb ell, ens fa pensar, a més, a través d'aquesta escena, en la tradicional enemistat entre els pastors i els conreadors de la terra.

Simbolismes a part, aquesta és una de les representacions del claustre en les quals les actituds dels personatges i de les altres figures anuncien quelcom nou al final del romànic, amb uns detalls que no es veuen en els exemples esmentats, com el fet que Caïm aparegui llançant les llavors i el gest d'Abel acariciant un dels caps de bestiar del seu ramat. Són els indicis de «naturalisme» a què ja s'havia referit Puig i Cadafalch.⁹²

2

VIDA D'ABRAHAM

El pilar del mig de l'ala meridional presenta dos dels capitells de columna adossada amb sengles escenes de la vida d'Abraham: a l'esquerra (24*abd*) la corresponent a la visita dels tres àngels a la vall de Mambré, amb l'àpat; a la dreta, la del Sacrifici d'Isaac (23*abd*).

Abraham és el més cèlebre dels patriarques, de la història del qual els teòlegs cristians retingueren aquells moments que presentaven una relació tipològica amb la vida de Jesucrist. En línies generals, cal veure-hi una prefiguració del Salvador.⁹³

Per bé que els cicles dedicats a la seva figura no són gaire nombrosos,⁹⁴ hom representa força sovint escenes aïllades d'interès tipològic entre ambdós Testaments. Bàsicament, són tres: la trobada amb Melquisedec, que prefigura l'Eucaristia; la recepció als tres àngels que, a més de simbolitzar la Trinitat,

⁸⁸ En cap de les seves obres sovint esmentades: *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3 i *L'escultura romànica a Catalunya*, 3.

⁸⁹ Vegeu Caïm, gelós d'Abel, nota 69.

⁹⁰ E. MALE, *L'art religieux du XIII^e s.*, 186.

⁹¹ L. RÉAU, *op. cit.*, 2, 93.

⁹² *L'escultura romànica a Catalunya*, 3, 105-106.

⁹³ E. MALE, *L'art religieux du XIII^e s.*, 166.

⁹⁴ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, 127.

prefigura l'Anunciació de la Verge, i també l'Eucaristia; i el Sacrifici d'Isaac, que fa pressentir el de Crist; amb tota una sèrie de simbolismes que veurem en detall a l'apartat corresponent a cada tema.

Tal com hem vist, les escenes representades en el claustre s'inclouen entre les més representades de la història d'Abraham. Antecedents per al conjunt, dins i fora de Catalunya, no en manquen. Els claustres de Sant Cugat i de Girona presenten exemplars a considerar: el primer presenta els tres moments de la visita dels àngels,⁹⁵ i a Girona ens trobem, en el darrer pilar de la galeria meridional, amb aquest tema i amb el del Sacrifici d'Isaac.⁹⁶ Tots tres conjunts presenten una certa semblança, no extensible als detalls, però no sorprenent a causa de llur proximitat geogràfica i cronològica.

Només aquestes dues escenes apareixen també en un mosaic de San Vitale de Ravenna.⁹⁷

La mateixa coincidència es produeix amb l'ala nord del claustre de Sant Tròfim d'Arle, on apareixen les dues mateixes escenes que a Tarragona.⁹⁸ Més sorprenent és la coincidència amb un parell d'escenes d'una església d'Alvèrnia, Sant Austremoni d'Issoire, on també apareixen tots dos temes, només, que devien formar part d'un conjunt esculpit en el qual l'Antic Testament era presentat com una prefiguració del Nou.⁹⁹

Tots dos temes són representats en obres prou conegudes com el retaule esmaltat de Klosterneuburg,¹⁰⁰ datat el 1181, o les portes de bronze de San Zeno de Verona,¹⁰¹ en el batent sud, i datat a la segona meitat del segle XII.

No podem oblidar el Portal de l'Anyell de San Isidoro de Lleó. El timpà presenta el sacrifici d'Isaac, Sara i altres personatges, sota l'Agnus Dei. Conegut el simbolisme de la primera escena, hom ha vist en la presència de Sara una imatge de la visita dels àngels, i per tant un anunci del naixement d'Isaac,¹⁰² cosa que ha fet parlar d'una «Passió d'Isaac»,¹⁰³ amb la seva clara relació tipològica

⁹⁵ Explicat amb detall per E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, 150.

⁹⁶ Id., id., 121-22.

⁹⁷ Vegeu J. v. SCHLOSSER, *El arte de la Edad Media*, Barcelona 1981 (23), fig. 8.

⁹⁸ J. LACOSTE es refereix al conjunt, en el qual veu, en el Sacrifici, una al·lusió tipològica a la Resurrecció, i alhora el problema del Pare que sacrifica el seu fill (*La galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles*, C.S.M.C., núm. 7, 1976, 137).

⁹⁹ Ambdues escenes són esmentades a B. CRAPLET, *Auvergne romane*, La Pierre-qui-vire, 1955, 174, i analitzades amb més profunditat per Z. SWIECHOWSKI (*Sculpture romane en Auvergne*, Clarmont-Ferrand 1973, 39, làms. 47 i 50).

¹⁰⁰ Cal esmentar ací el treball de H. BUSCH-HAUSEN, *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 34, 1974, 1 a 32, en el qual l'autor es refereix al conjunt com a testimoni concret, deliberat, del tradicionalisme monàstic, com a fruit d'unes polèmiques i tensions polítiques i teològiques.

¹⁰¹ Vegeu P. GAZZOLA, *La Porta Bronzea di S. Zeno a Verona*, Milano 1965, làms. XXXII i XXXIII.

¹⁰² J. WILLIAMS, *Generations Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon*, G., vol. XVI, 2 1977, 5.

¹⁰³ S. MORALEJO-ÁLVAREZ, *Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint Isidore de Léon: les Signes du Zodiaque*, C.S.M.C., núm. 8, 1977, 142.

amb la de Crist, si hi afegim el lligam tipològic establert entre l'Agnus Dei i el tema del Sacrifici, esmentat per Williams.¹⁰⁴

El claustre de Tarragona presenta, doncs, aquells dos temes, dels quals tractarem detingudament a continuació. En ambdós hom alludeix a Isaac, que també prefigura Crist; això pot fer veure un protagonisme del personatge, com succeeix a Lleó. I, evidentment, les relacions tipològiques amb la vida de Crist són clares.

Malgrat que no constitueixen un cicle més complet, com els que veiem en el Gènesi Cotton o en els mosaics de San Marco de Venècia, aquests dos capitells, per llurs antecedents i coetanis, no constitueixen cap novetat, i es poden comparar, en el conjunt, amb els exemplars catalans esmentats i amb el d'Arle, cosa que no és extensible al nivell de detalls.¹⁰⁵

Visita dels tres àngels a Abraham (el convit) (Cap. 24^{abd}) fig. 9

Els tres àngels, asseguts a taula, plena d'aliments, són convidats per Abraham, a l'esquerra. Aquest ocupa la cara que dona al pati i apareix agenollat, vestit amb túnica, amb les mans unides en actitud de pregària, sota un arbre estilitzat. Els àngels són a la cara principal, i giren el cap vers el patriarca: totes tres figures es presenten imberbes i nimbades, amb les ales desplegades i entrecreuades arribant a ocupar l'àbac; amb les cares més arrodonides, potser sense un nas tan camús com la resta de figures del claustre, els ulls ametllats i les orelles més detallades que de costum, constitueixen una de les escenes més sobresortints de l'ala meridional.

En el claustre de Sant Cugat del Vallès hi ha un conjunt complet sobre aquest fet bíblic: a l'escena de l'àpat, que segueix la de l'aparició dels àngels, aquests seuen rera la taula, servida per Abraham i coberta d'unes tovalles de plecs similars als de Tarragona; els àngels despleguen llurs ales fins a l'alçada dels daus de l'àbac, també d'una manera semblant a la de Tarragona; Abraham s'agenolla a la seva dreta, sota la torrella. El conjunt es completa amb el Lavatori dels peus. Al claustre de la catedral de Girona només apareix aquest darrer moment, el segon del relat.

El retaule de Klosterneuburg, acabat el 1181 per Nicolàs de Verdun, les portes de bronze de San Zeno a Verona,¹⁰⁶ i un capitell de Saint-Médard con-

¹⁰⁴ *Op. cit.*, pàg. 5. Cal assenyalar també, entre les figures del timpà, la que representa Ismael, germà d'Isaac i fill de l'esclava Agar, en la qual l'autor veu, pels detalls amb què és representat, un simbolisme relacionat amb els musulmans i, per tant, en contraposició a Isaac, un símbol de l'enfrontament dels cristians i musulmans, que enllaça amb la situació peninsular del moment (pàg. 6 a 10). Cal recordar que hi ha un possible reflex d'aquesta situació a *Arquer cavalcant un camell*.

¹⁰⁵ Especialment pel que fa al tema del Sacrifici, com ja veurem.

¹⁰⁶ Vegeu P. GAZZOLA, *op. cit.*, lám. XXXII. Obra del segon mestre, datat vers la segona meitat del segle XII.

servat al Musée Lapidaire de Soissons, són exemples destacats de l'art tipològic d'Occident, assenyalats per Réau;¹⁰⁷ d'altra banda, els mosaics de Santa Maria Maggiore a Roma, del segle v, de San Vitale de Ravenna,¹⁰⁸ del segle vi, de Monreale i de la Capella Palatina de Palermo, del xii, ho són de l'art bizantí o bizantinitzant.¹⁰⁹ Cal esmentar la presència del tema en altres conjunts, ja esmentats anteriorment.¹¹⁰

Lassalle presenta unes semblances d'ordre compositiu,¹¹¹ en comparar els tres àngels asseguts rera la taula amb els de les Santes Cenes provençals, i les ales desplegades per l'àbac amb composicions també provençals (timpan de l'Arle i de Sant Gèli — o Saint-Gilles-du-Gard —) i del nord d'Itàlia (catedral de Ferrara). Ambdós fets, però, també es produeixen en el cas de Sant Cugat.

El capitell presenta el tercer moment de la visita dels àngels a la vall de Mambré,¹¹² quan aquests són convidats per Abraham, amb tres pastissos de flor de farina, un vedell rostit i llet, mentre anuncien al patriarca el naixement d'un fill, el futur Isaac. Com ja hem vist, l'episodi va precedir, a Sant Cugat, dels dos moments precedents. És de remarcar, en el cas del claustre, l'absència de Sara.

Aquest tema, que s'anomena també de la Filoxènia o de l'Hospitalitat d'Abraham, pot donar lloc a dues interpretacions diferents. A l'art bizantí, els tres àngels a la taula d'Abraham simbolitzen la Trinitat, de manera que l'àngel del mig és el Pare, el segon el Fill i l'altre l'Esperit Sant. Segons Réau,¹¹³ tots els elements narratius són descartats quan es tracta d'aquesta significació i, a més, hom hi representa els àngels de la mateixa edat, generalment amb el nimbe unit, que fins i tot pot ésser crucífer. No obstant això, l'element narratiu apareix en l'esmentat exemplar de Ravenna.

A l'art d'Occident, el tema és interpretat com a anunci de la naixença d'Isaac, com a prefiguració de l'Anunciació de la Verge. Ens cal afegir el sentit eucarístic de l'àpat,¹¹⁴ així com la interpretació que en féu l'art de la Contra-reforma com a la tercera obra de misericòrdia, la de l'hospitalitat als estrangers.

A Tarragona sembla que es presenta una fusió entre les dues accepcions

¹⁰⁷ *Op. cit.*, 2, 132.

¹⁰⁸ Vegeu G. BOVINI, *Ravenna, ses mosaïques, ses monuments*, Ravenna 1977, 86.

¹⁰⁹ L. RÉAU, *op. cit.*, 20.

¹¹⁰ A Sant Tròfim d'Arle i a Issoire. En aquest cas, hom compta amb la presència de Sara que escolta, d'Abraham agenollat, i els tres àngels dempeus amb llurs ales desplegades i entrecreuades, als quals s'afegeix un àngel lector, que apareix en altres escultures d'Alvèrnia (vegeu Z. SWIECHOWSKI, *op. cit.*, 39, fig. 47).

¹¹¹ *L'influence provençale au cloître et à la cathédrale de Tarragone*, dins «Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire», t. II, Poitiers 1966, 877.

¹¹² Gèn., XVIII, 6-16.

¹¹³ *Op. cit.*, pàg. 20. És també interessant allò que diu G. de PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte*, Madrid 1970, pàgs. 3 a 7, on es refereix, a més, a les diferents interpretacions dels tractadistes medievals, donades per a aquest episodi.

¹¹⁴ Esmentat per J. LACOSTE en referir-se al cos d'Arle (referència a la introducció de *Vida d'Abraham*, nota 6). D'altra banda, també es refereix a aquest significat M. TRENS (*La Eucaristia en el Arte Español*, Barcelona 1952, 23-24).

principals: a la presència d'elements narratius (la presència dels aliments, malgrat l'absència de la seva muller, estèril, però representada potser en els pastissos),¹¹⁵ s'afegeix la presentació dels àngels, tots tres de la mateixa edat i configuració. L'exemplar se situa dins una línia corrent, d'acord amb exemples anteriors, diferenciat per l'absència de Sara, en una habitual economia d'elements ja constatada. Amb tot, semblen poder-se interpretar els simbolismes esmentats, més quan l'escena següent és la corresponent al sacrifici.

Sacrifici d'Abraham

(Cap. 23^{abd}) fig. 10

El tema es desenvolupa bàsicament per la cara *a*, centrada per la figura d'Isaac damunt l'ase, davant Abraham i amb l'àngel que ofereix l'anyell a l'angle superior dret. El fill és eixancat damunt l'animal (aquest, proveït de sella i brides), i es dirigeix cap a la dreta. Abraham, dret, agafa la dextral amb la mà dreta i sosté la llenya damunt l'espatlla. L'àngel sorgeix d'un núvol mínimament insinuat; és imberbe i nibat, i desplega les ales cap amunt com en l'escena anterior; l'anyell, a les mans de l'àngel, apareix embullat en un arbust de proporcions exagerades que ocupa tota la cara dreta.

En el Museu Paleocristià de Tarragona és conservat el sarcòfag de Leocadi, del començament del segle V, que presenta aquest tema, del qual es poden esmentar nombrosos exemplars: hi destaca la figura d'Abraham, amb el braç aturat per la mà de Déu, amb un moltó i amb Isaac a esquerra i a dreta de les seves cames respectivament.¹¹⁶

L'escultura romànica catalana presenta dos casos esporàdics: el del claustre de la catedral de Girona i el de l'església del castell de Camarasa (la Noguera). El primer apareix en el pilar sud-oriental i presenta dos moments: Abraham conduint l'ase, però amb la sorprenent manca d'Isaac, i el moment del sacrifici, amb els seus elements normals; el segon, conservat al Museu d'Art de Catalunya i pertanyent a un capitell del braç dret del creuer, presenta també el moment del sacrifici. De la resta de l'escultura medieval peninsular cal destacar el capitell de San Pedro de la Nave i, en el romànic, un capitell de la catedral de Jaca, a més de tres escenes a San Isidoro de Lleó: a la porta de l'Anyell,¹¹⁷ al Panteó dels Reis ¹¹⁸ i en una finestra.¹¹⁹

¹¹⁵ Segons L. RÉAU (*op. cit.*, 131) en referir-se a l'esmentat exemplar dels mosaics de Santa Maria Maggiore.

¹¹⁶ Vegeu P. BATLLE HUGUET, *Arte paleocristiano*, dins «Ars Hispaniae», vol. II, Madrid 1947, fig. 191.

¹¹⁷ Es refereix detingudament a aquest J. WILLIAMS, *op. cit.*, 3 a 14, fig. 1, que l'oposa, com a imatge del sacrifici, les figures d'Agar i del seu fill, Ismael, com a representacions del món musulmà.

¹¹⁸ Vegeu G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole: Léon, Jaca, Compostelle*, París 1938, lám. XIII, fig. 29 bis.

¹¹⁹ Id., id., lám. XVI, fig. 8.

Fora de la península, cal destacar exemplars com el del sarcòfag de Junius Bassus (segle iv), el mainell de l'antic portal de Solhac (o Souillac), el de Saint-Benoît-sur-Loire, el de Saint-Aignan (Cher), tots del segle xii. Cal afegir els ja esmentats d'Arle, Issoire, retaule de Klosterneuburg, etc.¹²⁰ Però com ja hem anunciat anteriorment, cap d'aquests exemples ni d'altres de coneguts no poden comparar-se al de Tarragona per la disposició dels seus elements.

El tema del Sacrifici d'Isaac o d'Abraham,¹²¹ malgrat la complexitat dels seus elements, presenta una significació molt clara, en constituir una prefiguració de la mort de Jesucrist per a la salvació dels homes.¹²² D'altra banda, també tots els seus detalls han rebut un sentit aHegòric concret: Abraham sacrificant el seu fill és la imatge de Déu Pare immolant el seu Fill; Isaac portant la llenya del sacrifici prefigura Jesucrist portant la creu a les espatlles; l'ase amb els instruments del sacrifici representa la Sinagoga que rep la paraula de Déu sense comprendre-la; i l'anyell o moltó embullat en l'arbust punxent és Jesús coronat d'espines.¹²³ I així, l'escena apareix sovint en els presbiteris, prop de l'altar major, simbolitzant l'Eucaristia, si bé no és aquest el cas de capitell del claustre. També, en un sentit moral, representa l'obediència total a Déu i la salvació de l'ànima per la gràcia divina. Recordem que Lacoste veu en l'exemplar d'Arle una al·lusió a la Resurrecció.¹²⁴

Segons Réau,¹²⁵ el relat es divideix en cinc episodis: en el primer, Abraham rep l'ordre de sacrificar el seu únic fill; en el segon, ambdós es dirigeixen al lloc del sacrifici, mentre l'ase duu la llenya, o bé és el mateix Isaac qui ho fa; seguidament, Abraham agafa Isaac, el qual pregunta per la víctima; el quart moment correspon a l'acció de gràcies d'Abraham.

La presència d'aquest tema en el claustre no seria difícil d'explicar si no fos per les irregularitats amb què es presenta, amb una disposició de personatges i de detalls sense precedents. Bertaux ja hi veié un detall familiar en el fet que Isaac vagi muntat damunt l'ase; ¹²⁶ Duran i Canyameres en dona una descripció poc convincent.¹²⁷ Abraham és qui duu la llenya i l'eina del sacrifici, i no l'ase o Isaac com seria normal; per tant, ni Isaac no és Jesucrist carregant amb la

¹²⁰ Exemplars dels quals hom ha parlat en les línies introductòries d'aquest capítol (notes 98, 99 i 100 respectivament). Tampoc no podem oblidar les escenes dels mosaics de Palermo i Monreale, en què l'ase apareix pasturant (vegeu W. OAKESHOTT, *Sigena: Romanesque paintings in Spain and the artists of the Winchester Bible*, Londres 1972, figs. 190-191).

¹²¹ Segons que s'entengui en un sentit passiu o actiu, respectivament.

¹²² E. MÀLE, *L'art religieux du XIII^e s.*, 172.

¹²³ L. RÉAU, *op. cit.*, 2, 135. De l'anyell, també en parla V. H. DEBIDOUR (*Le Bestiaire sculpté*, 336), indicant allò que digué sant Agustí sobre la reciprocitat del sacrifici, en oferir Déu al patriarca l'anyell, i fer-ho el segon vers el primer seguidament.

¹²⁴ *Op. cit.*, 137.

¹²⁵ *Op. cit.*, 135-36.

¹²⁶ *Formation et développement*, 238.

¹²⁷ *L'esculptura mitjieval*, 165, on diu «... Abraham conduint al sacrifici a Isaac muntant en la so-mera complint l'ordre de Déu que's veu beneint-lo des del cel».

creu, ni l'animal la Sinagoga. S'accentua, però, el protagonisme del patriarca que sacrifica el seu fill, així com Déu Pare sacrificà el seu. Però l'àngel presenta l'anyell ofert per Déu en el moment que, com cal suposar, Isaac és conduït al lloc del sacrifici. Sembla com si s'haguessin volgut sintetitzar en una sola escena dos, o potser tres, moments de la història, probablement per tal de destacar la idea del sacrifici de Jesucrist per a la salvació dels homes, o per tal d'incloure-hi tots els protagonistes. Tampoc no és clar el gest de l'àngel assenyalant Abraham, en un gest que fa pensar en la mà de Déu d'altres exemplars com els de la porta de l'Anyell.

Aquesta probable barreja de dos moments, o de tres — s'hi afegiria el moment en què Isaac pregunta per la víctima, representat pel cap d'aquest girat vers el seu pare —, podria també ésser deguda a la mala interpretació d'un model, potser semblant al que trobem a Girona,¹²⁸ on poden aparèixer dos moments bàsics de la història, amb l'absència d'Isaac ja assenyalada.

D'aquesta manera, alguns dels elements han perdut llur valor simbòlic. No podem oblidar que aquesta no és, ni de bon tros, l'única representació del claustre amb irregularitats importants, bé que sí una de les més destacables.

3

VIDA DE JOSEP

Al pilar que conta escenes del Gènesi s'inclouen dos capitells dedicats a la vida de Josep hebreu, amb un total de dues escenes, extensibles a tres, que apareixen mal ordenades. Com anirem veient, a la dreta apareixen els seus germans conspirant contra ell (26bcd), al qual veuen venir (25cd) — pot ésser interpretat també com el tema de Josep sortint a la recerca dels seus germans —; a l'esquerra, Jacob rep la túnica ensagnada de mans d'un dels seus fills (25bc).

La història de Josep fou popular ja des del segle v i comptà, ja amb el Gènesi de Viena, amb cicles que hi tenien dedicat un nombre elevat d'escenes.¹²⁹ Entre els més destacats hi ha els del Gènesi Cotton, la catedral de Maximia de Ravenna i els mosaics de Sant Marc de Venècia.¹³⁰ Els frescos de Saint-Savin-en-Poitou

¹²⁸ Vegeu J. PUIG I CADAFAELCH, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 1, fig. 273; també, però parcialment, J. MARQUÉS CASANOVAS, *Le cloître de la cathédrale de Gerona*, Girona 1962, fig. 20.

¹²⁹ Les dades aportades per L. RÉAU (*Iconographie de l'art Chrétien*, 2, 158) són eloqüents: el Gènesi de Viena li dedica 18 escenes; el Pentateuc d'Asburnham, 14; la catedral de Maximia, 17; el Gènesi Cotton, 18; l'Octateuc d'Esmerina, 45; tres cupuletes de l'atri de Sant Marc de Venècia li són dedicades.

¹³⁰ Entre aquests tres conjunts hi ha una sèrie de contactes, tal com es palesa en el treball de S. TSUPR, *La chaire de Maximien, la Gènesi de Cotton et les mosaïques de Saint-Marc à Venise: à propos du cycle de Joseph*, «Synthronon», París 1968, 43-51.

destaquen entre els conjunts del segle XII,¹³¹ i els vitralls de les catedrals de Chartres, Rouen i Bourges en el segle XIII, època en què el tema és popularitzat per les bíblies moralitzades.

Davant aquesta profusió de conjunts al respecte, destaca la manca de cicles importants en el romànic català, fet que asenyala Neuss en referir-se a la Bíblia de Ripoll, l'exemplar anterior al de Tarragona en el nostre àmbit.¹³² L'existència sorprenent, aleshores, del tema en el claustre, que el diferencia dels de Sant Cugat i de la catedral de Girona quant a escenes de l'Antic Testament, pot ésser deguda a la seva popularitat al segle XIII.¹³³

En línies generals, es fa difícil de trobar models possibles per als temes representats. Però llur identificació, entre els antecedents i exemplars posteriors comparables, sembla resolta. Hi veiem dos o tres temes que responen a la història de Josep venut als ismaelites i que acaba amb l'estada a Egipte, moment que no apareix en el claustre. Els moments representats són el preludi i un dels desenllaços dramàtics de l'acte dels seus germans: des que Josep se'n va a llur recerca, o quan aquest és vist arribar pels germans, que conspiren contra ell, fins que un d'ells ensenya la túnica del germà odiat, tacada amb la sang d'un cabrit, al seu pare.

Sembla que el primer i el tercer moment apareixien al Gènesi Cotton.¹³⁴ Els mosaics de Venècia presenten tots tres moments. I un manuscrit de París presenta un conjunt semblant, juntament amb altres episodis.¹³⁵ La càtedra de Maximià només presenta el tercer moment, conegut també amb el nom del «dolor de Jacob». És difícil, però, d'establir comparacions amb aquests cicles tan complets, amb la qual cosa la qüestió de les fonts del tema tarragoní queda sense resoldre. Cal comptar, a més, amb la llibertat de l'artista, de la qual ja hem trobat testimonis anteriorment.

L'èxit del personatge és degut al seu interès tipològic, en constituir una prefiguració de Jesucrist, per la seva vida sencera: fou traït per la seva família i acollit en un poble estranger, com Jesús;¹³⁶ la túnica que li arrenquen és la humanitat que el Salvador havia revestit. I venut als ismaelites, és Jesús traït

¹³¹ No obstant això, no presenten cap de les escenes que veiem en el claustre malgrat que en presenten moltes, tal com podem veure a G. GAILLARD, *Les Fresques de Saint-Savin. I. La nef*, París 1944.

¹³² A part de la manca d'altres exemplars, l'autor manifesta la seva estranyesa pel fet que hom li dediqui poques escenes, en relació amb altres antecedents. Els episodis il·lustrats són els següents: l'enaltiment de Josep; els seus germans — que n'hi ha dotze — conduïts davant d'ell, o aquest que els ordena de tornar a casa, o els egipcis cercant cereals; i Jacob beneint els seus fills (fol. 6v) dins *Die katalanische Bibelillustration*, 45, lám. 4, fig. 6, segons una traducció al castellà d'Àngela Ackermann).

¹³³ Durant el segle XIII és un tema que sovintaja més que altres, segons assenyala S. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e s.*, 162.

¹³⁴ S. TSUJI, *op. cit.*, 43.

¹³⁵ D'època deuterobizantina, al final del segle IX més concretament. Sant Gregori, *Sermons*, B.N., cod. gr. 510, fol. 69.

¹³⁶ E. MÂLE, *op. cit.*, 188.

per Judes en canvi de trenta diners.¹³⁷ La seva vida, però, segueix una trajectòria inversa a la de Jesús, en començar per on aquell acabà.

Així es presenta, doncs, el petit cicle dedicat a la vida de Josep: problemàtic per les seves fonts d'inspiració i fins i tot per la seva sobtada presència a Tarragona.¹³⁸

Josep a la recerca dels seus germans

(Cap. 25cd) fig. 11

Josep apareix caminant vers la dreta, ocupant tota l'alçària del tambor, i va vestit amb una peça cenyida a la cintura i tancada pel coll amb una fíbula circular. Amb el cap imberbe, carrega dos objectes: una mena de cànir i una cistella plena d'aliments. L'anàlisi d'aquesta escena és desenvolupada juntament amb la de la següent.

Els germans de Josep deliberant sobre la seva mort (Cap. 26bd) fig. 12

Els onze germans de Josep apareixen deliberant sobre la mort del seu germà, acompanyats del ramat. Llurs caps apareixen amuntegats entre la meitat superior de la cara principal i la lateral dreta, tot oferint una gran varietat de trets fisonòmics i d'actituds. Actituds i gestos que fan pensar que el centre de l'acció es desenvolupa a la cara principal on, a més, hi ha més detalls en els personatges. Aquests tenen a sota, el ramat, compost de dues parelles de cabres i ovelles en simetria, juntament amb un gos a la cara lateral dreta.

Amb la manca d'antecedents catalans, com ja hem assenyalat, cal anar, en el cas d'aquest moment concret de la història de Josep, al Gènesi Cotton,¹³⁹ per a trobar un tema comparable al de Tarragona, en el qual Josep se'n va a la recerca dels seus germans, i un home li indica el camí a seguir, en direcció a Dotain, alhora que, probablement, els seus germans s'adonen de la seva arribada.¹⁴⁰ Una escena semblant es veu en un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de París.¹⁴¹

¹³⁷ L. RÉAU, *op. cit.*, 156.

¹³⁸ Això fa difícil d'adscriure el conjunt a una línia que es relacioni amb claredat amb alguns dels antecedents presentats.

Hom pot assenyalat, a més, l'absència de temes com aquells en què és despullat de la seva túnica, o en la que és venut als ismaelites, més corrents i sempre presents en la majoria de cicles, així com qualsevol exemple de la seva estada a Egipte, present a la Bíblia de Ripoll; potser hi hagi la intenció de donar un dramatisme, presentant allò que més es relaciona amb Jesucrist, però amb l'absència d'alguns dels moments més crucials. Per això, el conjunt continua essent estrany.

¹³⁹ Fol. 73r.

¹⁴⁰ Segons proposta de S. TSUJI, *op. cit.*, 43.

¹⁴¹ D'època deuterobizantina: Sant Gregori, *Sermons*, Cod. gr. 510, fol. 69v (vegeu K. WEITZMANN, W. C. LOERKE, E. KITZINGER i H. BUCHTAL, *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975, fig. 13).

Els mosaics de Sant Marc de Venècia també presenten el conjunt en dues parts: un home li indica el camí i, després, el mateix Josep, carregat, és vist pels seus germans que l'assenyalen.¹⁴²

Obres posteriors també presenten el tema: així, l'anomenada «Bibbia istoriata padovana»,¹⁴³ amb un important cicle dedicat a Josep, presenta els dos moments de l'episodi: en el primer, amb una cistella damunt l'espatlla se'n va a Dotain,¹⁴⁴ mentre que a l'altre apareixen Josep i els seus germans amb el ramat.¹⁴⁵ Encara que més llunyament respecte al claustre, una miniatura del duc de Berry també presenta aquest moment.¹⁴⁶

Amb aquests antecedents i paral·lels, sense que cap d'ells no pugui ésser presentat com a clar model, cal remarcar l'excepcionalitat de l'exemplar del claustre en el romànic català.

La separació entre les dues escenes que analitzem conjuntament pot ésser un bon indicatiu que pertanyen a dos moments diferents de la mateixa història. Però vistos alguns antecedents i davant la possibilitat que reflecteixin un mateix episodi, les tractem plegades. Puig i Cadafalch interpretà correctament el tema del capitell de la dreta¹⁴⁷ però sense referir-se a la figura aïllada de l'altre, que pot constituir el nexa d'unió entre ambdós. En el seu conjunt i, tenint en compte totes dues possibilitats, la imatge de Josep i dels seus germans respon a la narració bíblica¹⁴⁸ en la qual el primer se'n va a la recerca dels germans, per indicació del seu pare, i aquells, en veure'l venir, conspiren contra ell.

Encara que aïllada respecte a la dels onze germans amb el ramat, cal pensar doncs que la figura imberbe i carregada d'aliments és la de Josep, puix que estranyaria encara més un cicle dedicat a l'esmentat personatge sense la presència de cap figura seva. Però el fet que cap dels germans no sembli dirigir-se a Josep, així com el fet que ambdós grups siguin separats, fan pensar que es tracta de moments diferents. No obstant això, aquesta imatge que només Duran i Canyameres ha identificat¹⁴⁹ no pot distingir-se amb certesa si vol representar el moment en què Josep se'n va o en què arriba i és vist pels seus germans,

¹⁴² Vegeu C. CECCHELLI, *La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali*, Roma 1936-44, 116.

¹⁴³ Vegeu G. FOLENA i G. L. MELLINI, *op. cit.*

¹⁴⁴ Id., id., lám. CXX.

¹⁴⁵ Id., id., lám. CXXI.

¹⁴⁶ París, B.N., Antiquités Judaïques, fr. 247, fol. 25. Josep apareix amb una mena de cantimplora i un sac per cercar els seus germans (s'hi veu Raquel acomiadant-se d'ell); una mica més avall, a la dreta, els seus germans conspiren contra ell en veure'l venir amb el seu ramat (vegeu L. RÉAU, *op. cit.*, 2, lám. 15).

¹⁴⁷ A *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 486.

¹⁴⁸ Gèn. XXXVII, 17-22.

¹⁴⁹ *L'esculptura mitjeval*, pàg. 116. De passada, i només en l'ordre compositiu, també s'hi refereix J. BALTRUSAITIS, en veure en la cistella el record de la rosàcia del capitell corinti, bé que sense especificar el tema que analitza (*La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931, 188, fig. 533).

a causa de l'extrema economia d'elements presents. Davant aquestes dues opcions, allò que sembla quedar resolt és la identificació dels personatges.

Jacob rep la túnica ensagnada de Josep

(Cap. 25bc) fig. 11

Jacob rep de mans d'un dels seus fills la túnica de Josep, ensagnada. El patriarca és assegut i s'inclina per agafar la túnica, presentada i sostinguda per un fill seu, que és a la dreta de la composició i davant seu, dempeus. Cal remarcar que els trets fisonòmics i els plecs de les vestidures són tractats, en la figura de Jacob, amb més cura de l'habitual en el claustre.

Aquest tema potser és representat més sovint que els dos anteriors, però de nou és excepcional en el romànic català. En el Gènesi Cotton, una llacuna entre el fol 74v i el 75v fa suposar la inicial presència del tema en aquest manuscrit.¹⁵⁰ La catedral de Maximilià, a Ravenna, el presenta en un dels seus panells de vori: ¹⁵¹ Jacob apareix assegut en el tron, davant un dels seus fills que li presenta la túnica, amb la probable presència de Benjamí a la dreta, i la de Raquel, asseguda; el pare es duu les mans al cap en gest de dolor. Els mosaics de Venècia ¹⁵² varien els gestos de Jacob i Raquel en l'escena corresponent. També un manuscrit del Vaticà presenta Jacob a punt de rebre la túnica.¹⁵³

Davant aquests exemplars, l'escena del claustre no compta amb la presència de Raquel ni de Benjamí, ni amb el gest de dolor de Jacob, que aquí es limita a inclinar-se per agafar la túnica. El tema s'ha reduït a un mínim, a tres elements imprescindibles, i s'adopten unes actituds menys dramàtiques d'acord amb els antecedents esmentats. Potser calgui tenir en compte, com en altres casos, la llibertat de l'artista, i un altre cop, una marcada economia d'elements.

Malgrat les diferències observades, no hi ha possibilitat de confusió a l'hora d'identificar el tema,¹⁵⁴ que correspon a un moment concret del Gènesi.¹⁵⁵ Segons les divisions de Réau, es tracta del quart episodi de la història de Josep

¹⁵⁰ S. TSUJI, *op. cit.*, 43.

¹⁵¹ Vegeu C. CECHELLI, *op. cit.*, lám. XVII inferior. Les altres escenes són: Josep introduït a la cisterna i la degollació del cabrit, Josep venut als ismaelites, Josep venut a Putifar, Josep temptat, acusat i empresonat, el somni del faraó, Josep explicant el somni al faraó, Josep rep els germans, Simeó retintut com a ostatge, i Jacob abraçant Josep.

¹⁵² Vegeu C. CECHELLI, *op. cit.*, 116.

¹⁵³ Cod. gr. 746, fol. 122v (vegeu K. WEITZMANN, *Die illustration der Septuaginta*, «Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst», Band III/IV, Munic 1952-53, 104, fig. 5).

¹⁵⁴ Tot i així, E. BERTAUX, creient haver trobat una nova escena del cicle d'Adam i Eva, veu Caïm mostrant al seu pare la túnica d'Àbel, i comparant-la precisament amb la de Josep (dins *Formation et développement*, 237-38). Errada seguida per L. RÉAU, que la inclou com a tema excepcional (*op. cit.*, 2, 98). PUIG I CADAFALCH contradiu BERTAUX, basant-se en el capitell veí (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 486).

¹⁵⁵ Gèn. XXXVII, 31-35.

venut als ismaelites.¹⁵⁶ Prefigura la flagel·lació de Crist, alhora que la túnica arrencada simbolitza la Humanitat que ell havia revestit,¹⁵⁷ i ensagnada, la carn de Crist flagel·lada.¹⁵⁸ I com ja hem dit en la part introductòria, el conjunt d'escenes de la història de Josep venut als ismaelites prefigura la traïció de Judes a Jesucrist.¹⁵⁹

¹⁵⁶ *Op. cit.*, 160-61.

¹⁵⁷ E. MÂLE, *L'art religieux du XIII^e s.*, 188.

¹⁵⁸ L. RÉAU, *op. cit.*, 162.

¹⁵⁹ *Id.*, *id.*, 156.

III

TEMES DE LLUITA

La lluita és un tema força representat en el claustre i, especialment, a l'ala que ens ocupa. Dins la divisió que hem efectuat entre l'enfrontament entre homes i el de l'home contra feres o monstres, s'observa una gran varietat i la presència de nombroses irregularitats o novetats. Això fa que els simbolismes d'algunes d'aquestes representacions no sigui clar a causa de llur ambigüitat. En els altres casos, queden perfectament reflectides la discòrdia o la lluita de les forces del bé contra les del mal, no sempre de caràcter triomfal.

Alguns dels enfrontaments presenten antecedents coneguts i responen clarament a uns tipus ben difosos, i que podem veure en altres claustres catalans com el de la catedral de Girona i el de Sant Cugat del Vallès. Altres s'aparten de models concrets i són els que ofereixen un significat més confús; en algun cas cal recórrer al món clàssic per a trobar possibles explicacions. Tònica d'irregularitats que anirem constatant al llarg d'aquest treball.

Cal oferir una observació respecte al darrer tema, inclòs en aquest capítol malgrat el seu encapçalament de «cacera de l'ós»: tot i les seves connotacions d'escena del tipus anomenat de «gènere», veiem també clars indicis de lluita, així com el caràcter negatiu de la fera. Per això l'hem inclòs amb les altres escenes d'enfrontament.

1

LLUITA ENTRE HOMES

Diferents cimacis presenten temes d'enfrontament entre homes, tant armats com desarmats, en un total de cinc. Del primer tipus, un es presenta com a símbol de la discòrdia, bé que aquí es troba lluny d'un context idoni com en altres conjunts. De la lluita armada podem destacar el simbolisme de la lluita entre el cristianisme i el paganisme, entre el bé i el mal, d'una de les representacions, malgrat l'equilibri palesat en el combat. Dues més, poden recordar motius circencs.

Lluita d'homes a mà

(Cim. 58c) fig. 13

Dos personatges lluiten aferrissadament, cos a cos, abraonats, i desarmats. La composició apareix limitada pel marc, de manera que pràcticament les cames del personatge de l'esquerra no apareixen a causa de la inclinació del vèrtex del cimaci. Ambdós apareixen vestits, agafant-se el cos amb els braços, amb les cames separades i inclinant-se mútuament l'un vers l'altre. S'endevina un equilibri en la lluita.

El tema de la lluita de dos homes desarmats i abraonats és sovint representat en el romànic. Els exemplars més pròxims cronològicament i geogràfica són els que apareixen en el clastre de la catedral de Girona i en el de Sant Cugat: en un capitell de l'ala occidental d'aquest darrer hi ha dos homes, agafats mútuament per la cintura, amb la variant que són observats per dos personatges més, amb un fons vegetal destacable; l'escena de Girona els presenta «calçats amb fines sabates punxegudes i cenyits amb cinturons», segons paraules d'Eduard Junyent.¹

Dins la Península Ibèrica, novament anem a parar a la cornisa de la façana sud de l'església de San Quirce, on apareix després de la mènsula del Pecat Original,² bé que en una actitud diferent, bastant més relaxada, agafats de mans. Una altra escena, que s'apropa compositivament més a la darrera que a la de Tarragona, es troba en el sostre de la catedral de Terol,³ vinculat estilísticament a les pintures de Sixena i bastant posterior a tots aquests conjunts, amb la diferència que els lluitadors apareixen seminus, coberts només amb un faldonet. Un capitell del claustre de la catedral de Ciudad Rodrigo⁴ també presenta aquest tema.

S'hi apropen també algunes composicions que representen dos coneguts temes bíblics: el de la lluita de Jacob amb l'àngel, amb un exemple com el del claustre de Girona, i el de l'enfrontament de Caïm amb Abel, amb una escena com la de la Bíblia de Burgos,⁵ on és utilitzat, però, un ganivet.

El tema de la lluita entre homes és molt antic a l'art. Entre les formes amb què apareix, la que ara analitzem és una de les més freqüents. Totes elles, en general, simbolitzen la lluita i la discòrdia aparegudes a la Terra. En aquest aspecte, és molt explícit el tema que hi ha a San Quirce, emmarcat en un pro-

¹ Dins *Catalunya romànica, Segle XII*, 127.

² Vegeu A. RODRÍGUEZ i L. M. de LOJENDIO, *Castille romane*, vol. 2, La Pierre-qui-vire, 1971, làm. 129

³ Vegeu J. YARZA LUACES, *En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel*, dins «Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo», Madrid-Teruel 1981, 41-56, fig. 1. Treball que analitza a fons el tema de la lluita, tot esmentant-ne altres exemples (pàgs. 42-44).

⁴ Vegeu Id., id., fig. 5.

⁵ Biblioteca Provincial de Burgos, fol. 12v.

grama iconogràfic en el qual els diferents moments de la Caiguda d'Adam i Eva són contraposats als pecats que sorgeixen, un dels quals és representat amb aquesta lluita, en la qual una inscripció on es llegeix el mot «*lucta*» ens fa sortir de possibles dubtes.

L'escena podria simbolitzar tant l'enfrontament entre els dos germans, ja present, a més, en el mateix cicle d'Adam i Eva del claustre,⁶ com un anunci que la discòrdia, l'odi i la mort han fet aparició.⁷ L'escena de Tarragona apareix aïllada, lluny d'un context que pugui accentuar el seu simbolisme, fet que ens podria fer pensar, fins i tot, en una utilització simplement decorativa del tema, malgrat els seus clars antecedents. Cal no oblidar que els exemplars catalans esmentats, així com el de Ciudad Rodrigo, van acompanyats de motius vegetals.

Personatges lluitant agafats de mans

(Cim. 29-30d) fig. 23

Dos personatges, entre agenollats i ajupits, s'agafen de mans, en gestos pràcticament simètrics i amb els cossos encongits pel marc arquitectònic. Desarmats, semblen presentar-se en un moment previ a la lluita.

L'escena difereix molt de l'anterior tot i manifestar un enfrontament a mà, i s'acosta compositivament a d'altres que apareixen a la galeria occidental del claustre.⁸ Un altre cimaci de l'ala que estudiem ofereix, en un marc circular, una composició també semblant.⁹ Agafats de mans, però dempeus, es veuen dos personatges seminus a la Bíblia B de Lleó.¹⁰ Tot s'aproxima, però, a un significat equivalent al del tema anterior.

Lluita de dos guerrers

(Cim. 13-14c) fig. 14

Entre dos motius florals, lluiten dos guerrers armats amb els corresponents escuts i espases. Representats en gestos quasi simètrics, amb les cames separades, brandeixen l'espasa amb el braç eniera com si anessin a donar-se impuls per a l'envestida i sense que, per tant, pugui endevinar-se el vencedor. Cal remarcar la diferència entre els escuts: el del guerrer de l'esquerra semicircular i ornat amb una successió de semicercles, el del de la dreta de forma oblonga i campejat per una creu de braços desiguals.

Sabuda la proliferació d'escenes de lluita armada entre les representacions

⁶ A partir del tema de Caïm, gelós d'Abel.

⁷ J. YARZA LUACES, *op. cit.*, 44.

⁸ Cim. 37-38abc, dues d'elles clarament de lluita; en una, dos personatges s'estiren mútuament la barba, en una actitud que denota humiliació.

⁹ Cercles lligats a Losange, Cim. 21-22a IV.

¹⁰ I Fol. 51. Exemple ja esmentat anteriorment, i que és comparat a un de semblant del sostre de la catedral de Terol, juntament amb altres (vegeu J. YARZA LUACES, *op. cit.*, fig. 2, 42).

medievals, ens interessa més ara allò que es refereix a la presència dels dos escuts, clarament diferenciats.

La presència de la rodella, o escut rodó, no és excepcional ni tan sols en el mateix claustre de Tarragona: apareix un capitell amb un personatge amb un sol ull que es defensa d'un monstre reptilià;¹¹ i un cimaci presenta dos personatges en lluita que utilitzen dos escuts del mateix tipus.¹² Els claustres de Sant Cugat i de la catedral de Girona presenten temes semblants: l'ala oriental d'aquest té una lluita de guerrers, en mal estat de conservació, on es distingeix però, la diferenciació dels escuts; en el primer, en un estat de conservació similar, s'esdevé això mateix, i s'hi endevina també la presència d'espases curtes com al cimaci del claustre de Tarragona.

Un capitell pertanyent al Palau d'Estella (Navarra), té representada la lluita entre Rotllà i Ferragut; el primer utilitza l'escut oblong, el segon un de forma circular, malgrat que ambdós van muntats a cavall. El sostre del claustre de Silos presenta una lluita entre un moro i un cristià, també a cavall, i amb sengles tipus d'escuts corresponents.

El tema de la lluita de guerrers a peu pot presentar diversos significats. Per al cas de Tarragona, cal tenir presents una sèrie de detalls: que la lluita sigui a peu, l'esmentada diferència entre els escuts, l'equilibri del combat, així com el fet que la vestimenta no sigui la usual d'altres representacions (cota de malla, etc.).

La presència de la rodella fa pensar en el món islàmic. Així apareix, per exemple, a l'arqueta de vori de Leyre (Museu de Navarra), acabada el 1005, com a arma defensiva d'un genet, d'una banda, i de dos homes que van muntats sobre sengles elefants, d'una altra. Malgrat que en el Tapís de Bayeux correspon als saxons, enfront dels normands que duen l'ametllat, els artistes tendiran a adscriure aquell als musulmans i aquest als cristians,¹³ per bé que sense rigor, com ja hem vist, fins i tot, en els exemplars tarragonins esmentats.

Això condueix a pensar que estem davant la lluita entre un moro i un cristià — no oblidem la creu que campeja damunt l'escut ametllat — i, en general, una representació de la lluita entre el cristianisme i el paganisme.

Hom no pot oblidar, a més, la situació de la Península Ibèrica en aquelles dates, en plena «Reconquesta», la transcendència de la qual supera l'àmbit hispànic, amb les lluites entre uns i altres, així com la situació particular de la ciutat de Tarragona, recuperada recentment. Les lluites entre cavallers cristians

¹¹ Vegeu *Personatge amb un sol ull en lluita amb un monstre*.

¹² Vegeu *Lluita de dos personatges armats. A.*

¹³ Seguim les idees de M. de RIQUER, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona 1968, 23.

i musulmans esdevé un dels temes principals de la poesia èpica i constitueixen, per tant, una important font d'inspiració per als artistes.

Aquesta temàtica enllaça amb un tema de gran difusió durant l'Edat Mitjana, el de la Chanson de Roland. Recordem l'esmentat capitell d'Estella, una inscripció del qual n'assegura l'atribució. Josep Pijoan ¹⁴ atribueix l'escena tractada a aquest tema en concret, dient que també reflecteix la lluita entre moros i cristians, ja assenyalada. És difícil d'acceptar aquesta atribució en el primer sentit, si tenim en compte dues diferències importants respecte al capitell d'Estella: ¹⁵ el fet que la lluita sigui a peu en lloc d'ésser a cavall, i que no s'hi endevini el guanyador del combat. A més, a l'exemplar navarrès, Ferragut empra una maça. Com a màxim podria tractar-se de la representació d'un moment previ a la lluita a cavall, en el qual lluiten a peu i no es decideix el guanyador, tal com s'esdevé a Tarragona i a la cara lateral del capitell del Palau d'Estella, abans de la victòria de Rotllà, aquell qui sosté la religió veritable.¹⁶ Duran i Canyameres ¹⁷ aHudeix també al tema genèric de la lluita entre el moro i el cristià.

Tampoc no podem oblidar les institucions jurídiques de l'època, que es manifestaven en els reptes i en els anomenats «judicis de Déu», tan freqüents aleshores, així com en els torneigs. Cal insistir, però, en el fet que l'enfrontament no és a cavall.¹⁸

Allò que queda clar és que l'exemplar del claustre de Tarragona, en un sentit concret — lluita de Rotllà i Ferragut — o genèric, té un caire religiós en simbolitzar la lluita contra el paganisme a càrrec del cristianisme, omnipresent durant l'Edat Mitjana, també sintetitzada en la lluita entre el bé i el mal.¹⁹ Lluita que, en aquest cas, no presenta connotacions triomfalistes, vist l'equilibri de l'escena, al contrari d'allò que s'esdevé en les representacions de lluita equestre.

Lluita de dos personatges armats. (A)

(Cim. 29-30a)

En un estat perillós de deteriorament de la pedra, apareixen dos personatges en lluita, armats amb escuts circulars i brandint armes ofensives poc habituals: mentre el de l'esquerra sembla que duu un trencacaps (una mena de maça

¹⁴ *Summa Artis*, vol. XI, Madrid 1947, 465.

¹⁵ Estudiad per M. RUIZ MALDONADO, *La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra*, «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología», núm. 3, Madrid 1976, 61 a 90.

¹⁶ M. RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 84 i 87.

¹⁷ Dins *L'esculptura mitjaval*, 140.

¹⁸ Un cimaci de l'ala occidental del claustre (41-42c) presenta una lluita equestre en la qual hi ha un vencedor, que s'apropa més al capitell d'Estella i als altres que Margarita Ruiz esmenta en el seu magnífic treball esmentat (vegeu nota 15), en el qual omet aquest exemplar, potser a causa de la limitació geogràfica que imposa el títol.

¹⁹ M. RUIZ MALDONADO, *op. cit.*, 89.

Hom pot veure reproduït aquest capitell d'Estella a J. YARZA, *Arte y Arquitectura en España. 500-1250*, Madrid 1979, 255.

constituïda per un mànec amb una cadena de la qual penja una bola), el de la dreta sembla agafar un trident. Hi ha un equilibri en la lluita.

De temes de lluita ja en veiem en el mateix claustre, i els seus paral·lels són clars. L'estranyesa d'aquest tema es produeix en les armes ofensives, tal com cal considerar-les. Els escuts, circulars, són més corrents.²⁰

En l'art romànic no conec cap tema en el qual apareguin armes dels tipus que apareixen aquí. L'espècie de maça no l'hem vista en cap conjunt escultòric medieval.²¹ Quant a l'altra arma, que també pot recordar per la seva forma un portaestendard,²² pot ésser un trident,²³ malgrat que és agafat incorrectament. L'arma en qüestió era emprada pels gladiadors romans, concretament pels reciaris, que el complementaven amb la xarxa. El mosaic de Tusculum (Galeria Borghese, Roma), del segle iv, presenta gladiadors lluitant amb l'esmentada arma.²⁴

Vist l'oponent i presents els escuts, el tema pot no haver-se inspirat en una escena de circ romana, però sí que és possible que, en un desig d'originalitat en esculpir una de les nombroses (però diferents) representacions de lluita entre homes, hom hi afegís el trident, mal interpretat (és més curt que no hauria d'ésser), així com l'altra arma. És difícil, aleshores, de trobar un significat concret a aquest relleu.

Lluita de dos personatges armats. (B)

(Cim. 29-30a) fig. 45

Dos personatges lluiten, bé que armats ara amb les corresponents dagues, i s'hi endevina un possible vencedor. La novetat consisteix ací en la presència de les dagues i en l'absència d'armes defensives, emprant ara les mans que s'obren per a ajudar-se.

El claustre de la catedral de Girona presenta una escena en la qual hom empra simultàniament les mans i unes espases, en una lluita de cos a cos.²⁵ I també el claustre de Sant Cugat del Vallès en presenta una de semblant: amb-

²⁰ Hem vist la rodella en el tema tractat anteriorment.

²¹ També una maça és allò que esgrimeix Ferragut lluitant amb Rotllà, en el capitell del palau d'Estella (vegeu J. YARZA, *Arte y arquitectura...*, 255).

²² És impossible de pensar que es tracti d'aquest objecte, no essent un estri d'armament ofensiu, però cal esmentar la possible confusió, a causa del mal estat del material. Es veuen portaestandards en la Columna Trajana (*Armes Défensives et Offensives des Grecs, des Romains et Autres Peuples de l'Antiquité d'après les Monuments Antiques*, s. I. 1857, lám. X).

²³ És l'atribut de Neptú, i apareix també en monedes com a símbol de les ciutats marineres gregues i sicilianes (*Gran Enciclopèdia Catalana*, vol 14, Barcelona 1980, pàg. 698). Altres simbolismes els tenim dins J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1981 (4.ª edició), 448-449.

²⁴ Vegeu A. GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano*, Madrid 1972 (2.ª edició), fig. 1359. De tridents, també en veiem de reproduïts a F. HOTTENROTH, *Historia del traje desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*, I, Barcelona 1917, apartat «Edad Antigua. Antifaces, cascos, utensilios y altares de los romanos», núm. 19.

²⁵ E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, 126-127.

dós lluitadors s'estiren els cabells mútuament, mentre un intenta desarmar l'altre del ganivet que posseeix.²⁶

El tema tarragoní pot situar-se dins la línia d'aquests exemplars catalans, amb les lògiques variants.

És difícil de trobar una explicació precisa del significat de l'escena,²⁷ en la que hom pot veure potser una imatge dels torneigs medievals o una representació més del tema de la lluita.²⁸

2

LLUITA DE L'HOME CONTRA LA FERA I EL MONSTRE

Sota aquest títol genèric englobem una sèrie de temes ben diversos entre ells, tant pel que fa al caràcter dels personatges com a la natura dels respectius enemics. La lluita contra el lleó apareix en dues ocasions, l'una ben diferent de l'altra, i cal destacar-hi aquella que, en una composició habitual, David, o Samsó, s'enfronta amb el lleó, com a prefigura del triomf de Crist sobre les forces del mal. Les altres escenes presenten algunes ambigüitats, en les lluites respectives contra dragons (una amb l'ajut d'un centaure, l'altra amb un aparent ciclop en lloc d'un home de configuració normal) i contra un ós, aquesta amb moltes connotacions de tema de cacera.

David lluitant contra el lleó

(Cap. 12d) fig. 15

Un home, imberbe i amb una petita cabellera, cavalca un lleó, amb el qual apareix en lluita: sembla esqueixar-li la gola amb les mans, alhora que sembla trepitjar-li l'urpa amb un peu, mentre es recolza amb l'altre. La cua del lleó s'orienta cap amunt, després de passar entre les potes, acabant en semipalmeta. El tema s'inscriu en un cercle perlejat, que a la part superior dóna una petita volta sobre ell mateix, que s'entrellaça amb els de les cares veïnes, donant una gran unitat a tot el doble capitell (11-12abcd).

Prèviament, cal assenyalar la dificultat que presenta la identificació segura

²⁶ Id., id., 149.

²⁷ Cal remetre's, en un sentit genèric, a les explicacions donades dels temes esmentats anteriorment. Aquí, malgrat que hi ha un possible vencedor, no hi ha trets distintius entre l'un i l'altre per a poder anar gaire a fons en el simbolisme.

²⁸ En el record també podria haver-hi imatges de gladiadors que lluitaven amb espases, encara que l'arma sigui una mica diferent i no vagin provistos d'escuts, si tenim en compte el contingut de l'escena anterior, veïna d'aquesta.

del tema, pel fet d'ésser representat, molt sovint, en la mateixa composició que el tema de la lluita de Samsó amb el lleó.²⁹

El romànic català presenta nombrosos exemplars d'aquest tipus de lluita, en què l'home apareix cavalcant damunt la fera. El mateix claustre de Tarragona presenta una indiscutible escena de la lluita de Samsó,³⁰ i a l'interior de la catedral una de no tan clara.³¹ Ambdues possibilitats es presenten sovint, amb exemplars com el d'un capitell de la porta de Sant Vicenç de Malla (Osona),³² amb un indiscutible Samsó, fins al personatge imberbe del claustre de Sant Cugat.³³ Fora de Catalunya, el fet es repeteix: l'exemplar del claustre de Moissac, indiscutible amb la inscripció que l'acompanya, contrasta amb el personatge imberbe i de cabellera no massa llarga de Saint-André-le-Bas de Viena del Delfinat.³⁴ Oakeshott dubta davant exemplars, bé que en composicions diferents, com el d'una seda bizantina del segle XII.³⁵

La imatge de David lluitant amb el lleó apareix, segons Réau, en un capitell de Vézelay i en una miniatura de la Bíblia de Souvigny, entre altres exemplars.³⁶ És una atribució indiscutible en una B inicial de la Bíblia de Winchester, on apareix juntament amb la lluita amb l'ós.³⁷ I també ho ha d'ésser una lluita del mateix tipus, amb el personatge imberbe i el cabell curt, d'un Breviari romà de San Isidoro de Lleó, del 1187, que apareix acompanyat del David músic assegut en un tron en una B inicial.³⁸

En un altre ordre de coses, Paul Mesplé utilitza l'escena per a establir unes influències tolosanes sobre el claustre: ³⁹ presenta un fris procedent del tercer taller de la Daurada amb allò que ell anomena «home cavalcant un monstre» i que pot ésser interpretat com una nova lluita entre Samsó i el lleó. És, realment, un possible antecedent que cal considerar; no obstant això, la similitud que estableix l'autor recau en una flor que ell diu que surt de la cintura de l'esmentat personatge.⁴⁰

²⁹ Dificultat assenyalada per L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 259.

³⁰ Amb barba i una llarga cabellera (vegeu F. VICENS, *Catedral de Tarragona*, làm. 181).

³¹ És imberbe i el seu cabell no exageradament llarg (vegeu F. VICENS, *op. cit.*, làm. 95).

³² Conservada al Museu Episcopal de Vic (vegeu R. BASTARDES I PARERA, *Gilgames i els capitells romànics*, Q.E.M., núm. 8, 1982, 477, fig. 9).

³³ Vegeu R. BASTARDES I PARERA, *op. cit.*, 476, figs. 5 i 6. D'altra banda, DURAN I CANYAMERES (*L'esculptura mitjieval*, 140), estableix una comparació entre aquest exemplar i el tarragoní, veient aquest com una mala còpia de l'altre, tot presentant escassos indicis de lluita. Malgrat que té raó quant a la feblesa de la lluita les nombroses diferències de detall fan impensable que el motiu vallessà servís de model al del claustre tarragoní.

³⁴ Vegeu J. BECKWITH, *Early Medieval Art*, Londres 1974 (64), fig. 206.

³⁵ *Classical inspiration in Medieval Art*, Londres 1959, fig. 1290.

³⁶ *Op. cit.*, 259.

³⁷ Vegeu G. LE DON, *Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer*, C.C.M., t. XXII, 4, 1979, làm. III, fig. 5.

³⁸ Malgrat que s'identifiqui sense dubtes com a Samsó (vegeu J. DOMÍNGUEZ BORDONA i J. AINAUD DE LASARTE, *Miniatura, grabados y encuadernación*, dins «*Ars Hispaniae*», vol. XVIII, Madrid 1962, fig. 53 i p. 59).

³⁹ *Chapiteaux d'inspiration toulousaine*, pàg. 107, figs. 8 i 9.

⁴⁰ Id., id. Aquesta similitud és inexistent car en l'exemplar tolosà és el final d'un rínxol i en el tarragoní la cua del lleó.

Partint de la idea que es tracta de David lluitant amb el lleó, com a preludi de la seva lluita amb Goliath, la seva victòria representa el triomf sobre la idolatria,⁴¹ alhora que el seu combat fou vist pels Doctors de l'Església com el símbol de Crist refusant les temptacions del Dimoni o baixant als Llimbs.⁴²

No es pot descartar, però, la possibilitat que el personatge representi Samsó, que pren també un caire triomfal, en prefigurar Jesucrist vençant les forces del mal i de la mort, simbolitzades en el lleó.⁴³ Simbolisme al qual és deguda la seva popularitat, potser també deguda als seus paral·lismes amb la lluita d'Hèrcules contra el lleó de Nemea.⁴⁴

El tema, en la seva representació més típica, que és en la que hi ha el suposat David i l'esmentat Samsó de l'ala septentrional del claustre, apareix molt sovint.⁴⁵

Hom pot pensar també en una utilització del tema amb finalitats ornamentals, sense pensar en possibles simbolismes. De fet, el mateix tema de la lluita de Samsó i el lleó ha estat emprat amb aquestes finalitats, en repetir-se la mateixa imatge en diverses cares del capitell, com en el cas de Sant Cugat.⁴⁶

En definitiva però, tant si es tracta de David com si no, l'escena presenta una imatge de Jesucrist triomfant sobre les forces del mal, encarnades en el lleó.

Home contra lleó

(Cim. 13-14c)

Un home s'enfronta amb un lleó tot clavant-li la llança, en posició horitzontal, que duu com a única arma. El lleó, dret, rep l'arma en el seu pit, en aparèixer afrontat a l'oponent que, també dret, flexiona les cames. A banda i banda hi ha sengles palmetes compostes.

El tema de la lluita de l'home contra el lleó és bastant vist en el claustre de Tarragona, com ja hem constatat. L'interior de la catedral presenta, en un

⁴¹ V. H. DEBIDOUR, *Le bestiaire sculpté*, 393.

⁴² L. RÉAU, *op. cit.*, 259.

⁴³ E. MALE, *L'art religieux du XIII^e s.*, 190.

⁴⁴ De la qual, segons J. ADHÉMAR (*Influences antiques*, pàg. 221), no es coneixien aleshores imatges d'origen antic.

⁴⁵ Es poden esmentar exemplars com els de San Zeno de Verona (vegeu P. GAZZOLA, *La Porta Bronzea di S. Zeno a Verona*, Milà 1965, lám. 10c), d'un mosaic de Layrac (vegeu H. STERN, *Une mosaïque de pavement romane de Layrac (Lot-et-Garonne)*, a C. A., XX, 1970, 81-89) i d'un bronze de procedència alemanya, del segle XIII, ara al Museum of Fine Arts de Boston (vegeu G. SWARZENSKY, *Samson killing the Lion. A Mediaeval Bronze Group*, dins «Bulletin of the Museum of Fine Arts», Boston, vol. XXXVIII, núm. 229, 1940, 67 a 74).

⁴⁶ Cal assenyalar que la presència de les respectives lluites de David amb el lleó i l'ós (vegeu nota 9) a la Bíblia de Winchester, fa pensar en un fet que pot ésser casual però que crida l'atenció: en el capitell tarragoní, just al costat del tema que analitzem, apareix un personatge que lluita amb un ós (tractat a *Cacera de l'ós* més endavant); el seu caràcter ambigu i no precisament triomfal descarten un possible David amb l'ós, per bé que la coincidència pot manifestar el record d'una possible font d'inspiració en què apareguessin dues lluites com en el manuscrit anglès, plasmada en el capitell sense tenir en compte els simbolismes i variant-hi alguns detalls bàsics.

doble capitell, un lleó lluitant contra un guerrer vestit amb la cota de malla, escut i espasa, entre rínxols.⁴⁷ Un exemplar conservat ara al Museu d'Art de Girona⁴⁸ presenta un tema semblant a aquest. Exemplars com aquests fan comprensible l'existència del tema en el claustre de Tarragona, pel tipus d'enfrontament.

No obstant això, la representació que ara ens ocupa no correspon a l'esquema compositiu vist fins ara, ni als elements d'armament dels quals se serveixen: la cota de malla, l'escut i l'espasa donen pas a una llança; el lleó gairebé rampant que clava l'urpa a l'escut del guerrer és ara passant i d'actitud no tan ferotge, més defensiva que no pas atacant.

Una altra composició, diferent, amb un home que introdueix la punta de la llança a la gola del lleó que apareix sota seu, entre rínxols, es veu en un díptic de vori del Musée de Cluny, a París.⁴⁹ Un home també se serveix d'una llança per a travessar el cos d'un lleó en un capitell del Panteó Reial de San Isidoro, de Lleó.⁵⁰

L'exemplar, però, que més se li acosta pertany a un sarcòfag romà en el qual són representades les gestes d'Hèrcules, amb l'heroi travessant amb la llança el cos de la fera, d'una manera molt semblant a com ho fa a Tarragona.⁵¹ La semblança entre aquests dos exemplars crida molt l'atenció salvant les lògiques diferències estilístiques i qualitatives, els paral·lismes es veuen en la posició del lleó, orientat vers la dreta i passant, amb l'espasa clavada — o a punt de clavar — al pit, sostinguda gairebé de la mateixa manera pel rival, el posat del qual també s'assembla al de l'esmentat sarcòfag.

Sense que volgués representar la mateixa cosa, hom pot pensar en la possibilitat que el tema tractat prengué com a model alguna resta de l'antiga Tàrraco, del mateix tipus que l'altra.

El record del cimaci tarragoní, amb el sarcòfag romà esmentat, no ens ha de fer pensar en el tema que en aquest és representat, Hèrcules lluitant amb el lleó de Nemea, puix que aquest no és representat com a tal en el romànic.⁵²

L'escena, en canvi, pot reflectir el tema genèric de la lluita de l'home con-

⁴⁷ Vegeu J. GUDIOL I RICART, J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románica*, dins «Ars Hispaniae», vol. V, Madrid 1948, fig. 169.

⁴⁸ Vegeu R. BASTARDES I PARERA, *op. cit.*, figs. 28 i 29.

⁴⁹ Datat als segles IX-X, com a escena de cacera (V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 4).

⁵⁰ Vegeu G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole*. León, Jaca, Compostelle, París 1938, lám. XI, fig. 22.

⁵¹ Procedent de la Villa Borghese (Roma), d'època severiana (vegeu A. GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano*, Madrid 1972, 2.^a ed., 367 i fig. 1003). Altres exemplars amb temes de la cacera del lleó dels primers segles del cristianisme, com alguns voris del museu de l'Ermitage de Leningrad, constaten aquests possibles records (vegeu J. NATANSON, *Early Christian ivories*, London 1953, figs. 22 i 23), bé que en composicions diferents en algun cas.

⁵² J. ADHÉMAR, *op. cit.*, 221, diu que hom no en coneixia imatges (fet que també constatem en el tema anterior).

tra la fera, de simbolisme clar en el sentit que representa la lluita del cristià contra les forces del mal, i del qual tenim el millor exemple, en la mateixa ala meridional, en la lluita de David amb el lleó, en la qual és evident el paper simbòlic de cada protagonista. No obstant això tampoc no podem oblidar l'exemplar de vori esmentat, amb tema de cacera, tenint en compte que el claustre presenta altres temes del mateix caràcter.⁵³

Resumint els antecedents considerats, aquest tema de lluita pot ésser interpretat en un sentit genèric, i no en concret, o com una escena de cacera, sense oblidar la possibilitat que fos pres d'un model sense captar-ne el simbolisme.

Personatge amb un sol ull en lluita amb un monstre (Cap. 21a) fig. 16

Un monstre reptilià alat i un personatge proveït d'un sol ull s'enfronten. Aquest brandeix una llança, la passa per darrera el cap i la clava dins la gola del monstre, i es defensa amb una rodella de superfície llisa; destaca també el seu cabell, a base de curts flocs disposats en diverses direccions. El monstre, rampant, és compost de cap i cos lleoní, d'un únic parell de potes davanteres (amb una urpa de les quals esgarrapa la rodella del personatge) i cua de rèptil, en la qual sembla recolzar-se. Les ales completen la seva anatomia. Cal destacar el fons, que pot suggerir el món subterrani, simulant pedres o flames, o potser aigua.

Aquest tema és excepcional en el romànic català, a causa de la fesomia peculiar del personatge. Habitualment aquests individus proveïts d'un sol ull són identificats amb el ciclops, molt poc vistos a l'escultura romànica. Un pilar de Souvigny⁵⁴ en presenta un, amb l'ull al mig i amb els braços alçats, però aïllat i en un context en què apareixen altres éssers estranys.

La presència d'aquest personatge, ciclop o no, es fa encara més excepcional i sorprenent en aparèixer armat i en combat amb un altre ésser, també fantàstic,⁵⁵ cosa que no es produeix en altres exemplars coneguts. Al record clàssic del personatge mitològic amb un sol ull frontal, cal afegir el posat de doblegar el braç i alçar-lo per sostenir la llança rera seu, com es veu en escenes de combat romanes, així com la forma de presentar el cabell, que ens pot recordar molts

⁵³ Veurem més endavant la *Cacera de l'ós*. I també cal esmentar una escena de cacera del senglar (cim. 43-44b E), reproduït a R. BASTARDES I PAREIRA, *op. cit.*, fig. 51, el qual el relaciona amb la captura del senglar Erimant per part d'Hèrcules (pàg. 486).

⁵⁴ Acompanyat de la inscripció «cipides» (vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 263). Hom n'esmenta un altre en un fris d'Andlau (pàg. 200).

⁵⁵ La peculiaritat del personatge no permet d'interpretar el tema com una simple lluita de l'home contra la fera, tal com sembla que ho entenen F. DURAN I CANYAMERES (*L'esculptura mitjeval*, 165) i R. BASTARDES I PAREIRA (*op. cit.*, 486, fig. 47), en no adonar-se de la presència d'un sol ull.

exemplars d'aquella època. La inspiració de un model supervivent de les runes de l'antiga Tàrraco és força probable.

No obstant això, el gest del dragó de clavar les urpes damunt l'escut no és nou en el romànic. És un posat visible també en escenes de lluita amb lleons, present a l'interior de la Seu tarragonina i en altres conjunts catalans.⁵⁶

L'excepcionalitat del tema planteja problemes d'identificació, puix que hom no coneix narracions en què un ciclop lluiti amb un dragó o un ésser similar,⁵⁷ i seria excessiu d'atribuir a la imaginació de l'artista l'existència del motiu, com a única raó. Juntament amb diversos éssers com les gorgones, els etiòpics, els pigmeus i altres, aquests éssers s'inclouen en una fauna fantasmagòrica, que viu en països llunyans i inaccessibles, i que resultava nodrida pels viatges medievals, objecte d'un gran respecte aleshores.⁵⁸ Segons la tradició homèrica eren una raça insular, salvatge, que vivia a les costes de Sicília; la tradició d'Hesíode els fa fills d'Urà i Gea, i constituïen una tríade que personificava la tempesta, el llamp i el tro. Una altra tradició els fa obrers d'Hefest, vivint sota l'Etna i treballant a les forges subterrànies. Cal afegir llur aspecte de constructors. Eren presentats com a ésser gegantins i de gran força.⁵⁹ Malgrat el seu aspecte físic i les dimensions equiparades a les d'un dragó, hom no pot assegurar que el personatge tarragoní sigui un ciclop, ja que apareix en lluita amb un monstre.

El mateix món clàssic però, ofereix una altra possibilitat en els anomenats «arimasps», poble comparat amb els ciclops per la fesomia i pel caràcter ferotge.⁶⁰ Les llegendes el situen vers el nord d'Escítia. El personatge esmentat també ens interessa pel fet d'estar en lluita constant amb els grius, que eren els guardians de l'or amagat a les entranyes de la terra, i que, per tant, hom els cregué habitants de països rics d'or com els Urals i l'Altai. L'art els presentava com a guerrers, d'una manera semblant als bàrbars, en combat amb un griu.⁶¹ És aquesta la lluita que ens pot interessar per al nostre tema, en constituir un

⁵⁶ Vegeu R. BASTARDES I PARERA, *op. cit.*, figs. 42, 44 i 46, entre d'altres. De nou cal referir-se a una escena de lluita de l'interior de la catedral tarragonina (nota 47 del tema anterior, *Home contra lleó*). D'altra banda, un posat semblant adopta un lleó en un capitell del tercer taller de la Daurada (P. MESPLE, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 92). Un dragó ataca un guerrer armat amb espasa, en posat semblant, dalt la porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida.

⁵⁷ Només els enfrontaments de Polifem amb Acis, l'amant de Galatea, de la qual s'enamorà, i el conegut episodi de l'Odissea amb Ulisses (vegeu V. GEBHARDT, *Los dioses de Grecia y Roma*, vol. I, Barcelona 1880, 433 i 464; C. DAREMBERG i E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, t. I, 1.^a part, París 1877, 1693-95; i P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París 1958, 2.^a edició, 107-108).

⁵⁸ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 189.

⁵⁹ «De cuerpo gigantesco cual montañas (...) su fuerza alcanzaba á levantar y lanzar á inmensas distancias enormes peñascos» (V. GEBHARDT, *op. cit.*, 464).

⁶⁰ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, tom XIII, Barcelona, s. d., pàg. 80.

⁶¹ El seu combat era representat en una elegant composició en «obres d'art avançat» (C. DAREMBERG i E. SAGLIO, *op. cit.*, 423). L'autor esmenta una pedra gravada etrusca, en la qual l'arismasp agafa el griu amb les mans, i aquest té una urpa sobre el genoll de l'altre (fig. 517), i una placa de terracuita amb el guerrer prové d'escut i amb un barret frigi (fig. 518). No obstant això, també se'ns diu que, com molts altres figures mitològiques dels etruscs, duia ales i, de vegades, cua (pàg. 424).

enfrontament entre un ésser humà estrany com el ciclop i un monstre alat. Hom pot argüir, en contra d'aquesta idea, que el monstre no sigui un griu, per bé que, tal com diu Debidour,⁶² aquest és un dels éssers més inestables de la fauna medieval, car de vegades és difícil de distingir del lleó alat i pot presentar cua de serp, entre altres varietats que pot oferir. Això ens acosta més al monstre que s'enfronta amb el personatge (ciclop o arimasp) si tenim en compte, a més, l'absència del griu en la seva constitució típica — cos i potes de lleó, ales, coll i cap d'àliga —⁶³ en tot el claustre, en contrast amb la varietat i riquesa temàtiques que abasten també el bestiar i els temes de lluita. Així, només en veiem en l'interior de la catedral, en un capitell adossat a la façana. A més, hom podria interpretar l'estrany fons que acompanya les dues figures com a imatge del món subterrani, el qual, com ja hem vist, es relaciona tant amb els arimasps com amb els ciclops.

Es tracti d'un ciclop excepcionalment en lluita amb un dragó alat, o bé d'un arimasp amb un griu, les arrels clàssiques del tema semblen fora de tot dubte, juntament amb els detalls d'ordre compositiu i estilístic constatatats. És difícil, aleshores, de trobar un significat coherent per a l'escena: l'artista pogué inspirar-se, directament o no, en alguna representació semblant, segurament sense interpretar-ne el significat, i emprar-la com a motiu decoratiu.⁶⁴

Sagitari i soldat contra dragó

(Cim. 13-14a) fig. 17

Entre dos motius vegetals centrats a les arestes de la peça, es desenvolupa el tema que té com a eix de simetria el doble cos dragonià que es fon també simètricament al mig amb el cap d'aspecte demoníac; dues potes i les corresponents cues ondulant completen la seva anatomia. A l'esquerra és atacat per un centaure, que l'apunta amb un arc, mentre a la dreta apareix un guerrer, proveït d'una llança, i potser protegit per un casc, vestit amb un faldonet, que també és en lluita amb el monstre.

No he trobat cap representació en la qual aparegui un monstre de doble cos lluitant simultàniament amb un centaure o sagitari i un guerrer. El tema, però, podria ésser considerat una complicació d'altres de més simples, com el d'un doble capitell de l'interior de la mateixa catedral en el qual un centaure lluita amb un guerrer ben armat.⁶⁵ D'altra banda, de centaures en lluita amb

⁶² *Op. cit.*, 218.

⁶³ Sempre segons V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 195.

⁶⁴ És difícil de pensar que, com en altres figuracions en què l'home lluita contra un monstre de trets reptilians, hom hagués volgut representar la lluita del soldat de Crist contra les forces del mal, a través d'aquest personatge tan poc comú; tot i que, a una idea inicial, hom hi hagués afegit la imatge d'un sol ull, en un intent de donar més varietat a una composició ben habitual.

⁶⁵ L'escena, acompanyada per un altre guerrer del mateix tipus que s'enfronta a un lleó, esmentat tam-

dragons o monstres similars se'n veuen a les pintures de Sixena i en les posteriors del sostre de la catedral de Terol.⁶⁶ En escultura, podem esmentar l'exemplar de Santillana del Mar. Quant al mateix monstre, cal dir que un de semblant apareix a l'interior de la mateixa seu, i un altre en el museu de Beauvais, del començament del segle XII.⁶⁷ I no és gens estrany de trobar guerrers en lluita amb dragons o altres monstres, bé que el del claustre lluita sense l'armament habitual (cota de malla), com podem veure a l'escena de l'interior de la seu o en un capitell del Museu d'Art de Girona, encara que ambdós guerrers lluitin amb lleons.⁶⁸ Sembla que aquí ens trobem davant la combinació d'una sèrie d'elements ja coneguts en un tema final poc usual.

L'originalitat del tema fa difícil d'aclarir un possible simbolisme, sobretot pel fet de constituir, pel seu sentit negatiu, una lluita entre dos éssers del mateix signe, el guerrer a part. Tenint en compte el simbolisme evocador del mal i del dimoni del dragó, com tot ésser reptilià,⁶⁹ cal referir-se al centaure. Aquest apareix sovint sota la forma del sagitari, com en els signes del zodíac, adaptat del món antic,⁷⁰ del qual els artistes del romànic prenen la varietat esmentada. Sabem que molt sovint apareix al costat de la sirena, a causa del seu veïnatge en els textos del Fisiòleg; i a més d'aquest ésser igualment negatiu, acostuma a tenir com a oponents el cérvol,⁷¹ el capricorn, ocells, etc. En l'art cristià, el seu simbolisme és sempre negatiu: igual que el sàtir, representa la concupiscència masculina, així com l'adulteri; són aquells homes als quals la luxúria fa iguals a bèsties.⁷²

Tornant al cimaci tarragoní, si el dragó lluitant contra el guerrer pot simbolitzar l'enfrontament entre el mal i el bé,⁷³ l'afegit del centaure trenca la coherència d'aquest simbolisme, en enfrontar-se dos éssers de clar sentit negatiu. És possible, aleshores, que ens trobem davant una representació de caràcter ornamental, amb la pèrdua del significat habitual dels seus components. Així

bé anteriorment, es desenvolupa entre rínxols en un conjunt de records tolosans (vegeu *Home contra lleó*, nota 47).

⁶⁶ Esmentat a J. YARZA LUACES, *En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel*, dins «I Simposio Internacional de Mudejarismo», Madrid-Teruel 1981, 53 i fig. 25). En aquest exemplar, però, el sagitari dispara contra el dragó, de cos únic, orientat enrera. A propòsit de la menció simultània de Terol i Sixena, cal recordar el seu parentiu estilístic, amb dates per a aquest conjunt dels voltants del 1200 i per al primer del darrer terç del segle XIII (op. cit., 55-56).

⁶⁷ Vegeu V. H. DEBIDOUR, op. cit., fig. 27. Encara que de composició diferent, cal recordar el tema del claustre *Dragons afrontats de cap comú*.

⁶⁸ Vegeu R. BASTARDES I PARERA, op. cit., figs. 28-29.

⁶⁹ Simbolisme resumit més endavant, a *Dragons afrontats de cap comú*.

⁷⁰ El seu origen es perd en el temps, bé que en la mitologia grega els centaures representen les tribus salvatges nascudes de la unió d'Ixió i Nèfele (J. ADHÉMAR, *Influences antiques*, 179-80).

⁷¹ Així el veiem en un dels frisos de la tribuna de Serrabona (vegeu M. DURLIAT, *Roussillon roman*, La Pierre-qui-vire, 1958, 164, fig. 14).

⁷² J. YARZA, op. cit., 53.

⁷³ Parlant d'aquest simbolisme, el tema no és tan simple com el veu R. BASTARDES I PARERA, op. cit., 486 i fig. 49.

podria explicar-se la seva estranyesa, tal com s'ha fet per a l'esmentat exemplar de Terol.⁷⁴

Cacera de l'ós

(Cap. 12c) fig. 18

Un home i un ós lluiten. El primer apareix ajupit i mig inclinat enrera, armat amb una llança que travessa totalment el ventre de la fera, pràcticament damunt l'home — segurament caçador —, tot trepitjant-li la cua amb un peu. L'ós, amb un gruixut pelatge, té dins la gola el cap de l'oponent, ajudant-se de les urpes davanteres. Com en l'escena de David amb el lleó, la composició s'inscriu en un cercle perlejat.

El tema ara analitzat presenta, d'entrada, un important precedent a considerar, l'anomenat capitell de «la chasse à l'ours», pertanyent al tercer taller de la Daurada, i ja assenyalat per Paul Mesplé.⁷⁵ En aquesta representació, més complexa que la de Tarragona, l'ós apareix mossegant un home pels ronyons mentre un altre li engega la llança i, a l'esquerra, un altre intenta de treure'l de la gola de la fera, amb tota l'escena emmarcada entre els habituals rínxols. El que ens ocupa pot constituir una simplificació del tema tolosà.

Malgrat que és un animal poc clàssic dels Bestiaris, l'ós ja fou representat des de l'Antiguitat. En altres escenes del mateix tipus que la de Tarragona, el veiem en obres del romànic asturià, en una mènsula de la Cámara Santa d'Oviedo,⁷⁶ amb el caçador proveït de cota de malla, i a San Pedro de Villanueva.⁷⁷ També apareix en una mènsula del Palau de Gelmírez a Santiago de Compostela, també amb el caçador amb cota de malla,⁷⁸ i en una arquivolta del portal sud de Santa Maria d'Uncastillo.⁷⁹ Encara en escenes de caça el veiem, fora de la Península Ibèrica, en un capitell del Musée de Nevers,⁸⁰ a Andlau i a Sens.

Altres vegades apareix aïllat, com en les pintures baixes de Sant Baudelio de Berlanga (Sòria), si bé a prop de temes de cacera.⁸¹

El tema tractat presenta una dificultat quant a la seva definició exacta, amb les dues possibilitats que ofereix com a escena de cacera o com a tema que representa la lluita de l'home contra la fera. Mentre la presència de dos únics

⁷⁴ J. YARZA, *op. cit.*, 53.

⁷⁵ A. Chapiteaux d'inspiration toulousaine, 107 i figs. 6 i 7. Vegeu també, del mateix autor, *Toulouse, Musée des Augustins*, núm. 178.

⁷⁶ Vegeu P. de PALOL i M. HIRMER, *L'Art en Espagne du Royaume Wisigoth à la fin de l'époque romane*, París 1967 (Munic 1965), fig. 193.

⁷⁷ Vegeu M. BERENGUER ALONSO, *Arte románico en Asturias*, vol. I, Oviedo 1966, fig. 140.

⁷⁸ Vegeu V. LAMPÉREZ, *El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela (Papeleta para una «Historia de la Arquitectura Civil Española»)*, B.S.E.E., t. XXI, 1913, sense numerar.

⁷⁹ Vegeu A. CANELLAS-LÓPEZ i A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, La Pierre-qui-vire, 1971, fig. 138.

⁸⁰ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, fig. 292.

⁸¹ Sobre l'ós i els temes de cacera és important l'estudi recent sobre les esmentades pintures del segle XI fet per M. GUARDIA PONS, *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria)*, Sòria 1982.

personatges fa pensar en la darrera, els antecedents, i especialment el de la Daurada, fan inclinar-nos per la primera. Els simbolismes que es poden desprendre de l'escena, però, les abasten totes dues.

D'allò que no podem dubtar, però, és de la identitat de la fera: el seu pelatge espès i abundant i les característiques grops cal atribuir-les a aquell plantígrad, tal com la majoria d'investigadors assenyalen.⁸²

Vista l'escena com de cacera, amb l'ós conegut a la Península, cal dir que l'enfrontament directe de l'home amb aquell, així com la seva mateixa presència, poden suggerir altres significats. Presenta una ambigüitat pel que fa al desenllaç de la lluita: mentre el caçador clava la llança en el cos de la fera, aquesta li rosega el cap. Rafael Bastardes veu en aquest dualisme el suggeriment del càstig infernal, però, alhora, un indicatiu d'esperança davant la possibilitat de superar el moment difícil.⁸³

D'altra banda, l'ós rebé un simbolisme negatiu, en representar el pecat de la gola⁸⁴ i en constituir una de les formes sota les quals apareixia el dimoni.⁸⁵ Pot simbolitzar també la terra i també, en contraposició amb el seu caire malèfic, el cristianisme.⁸⁶ Finalment, tampoc no podem oblidar que David també matà un ós, així com un lleó, tema aquest que podria ésser representat a la cara veïna del mateix capitell.⁸⁷ Tot plegat explica la presència d'aquest tema, amb les seves múltiples acepcions.

⁸² En llurs obres conegudes, F. DURAN i CANYAMERES (*L'esculptura mitjeval*, 140) i P. MESPLÉ (*Chapiteaux toulousaine*, 107). És sorprenent, però, la recent identificació donada per R. BASTARDES i PARERA (*Gilgames i els capitells romànics*, Q.E.M., núm. 8, 1982, 475) on veu en el tema un lleó, en una representació de la lluita desesperada de l'home a punt d'ésser abatut per la fera, com en altres escenes de Sant Benet de Bages (*op. cit.*, fig. 3), Sant Pau del Camp (*id.*, fig. 4 i 40) i una altra conservada al Museu Marès de Barcelona (*id.*, fig. 23). Sens dubte, cal descartar del tot aquesta identificació com a lleó, vist que, quan cal, l'artista o artistes del claustre el representen correctament.

⁸³ *Op. cit.*, 475.

⁸⁴ M. GUARDIA PONS, *op. cit.*, 148.

⁸⁵ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, 60. Al respecte d'aquest sentit negatiu, cal referir-se a l'ós del timpà de la catedral de Jaca, que apareix juntament amb el basilisc sota el lleó, simbolitzant la mort, la segona mort en el pecat (vegeu J. M. CAAMAÑO, *En torno al tímpano de Jaca*, «Goya», núm. 142, 1978, 200-207).

⁸⁶ M. GUARDIA PONS, *id.*, *id.*

⁸⁷ Vegeu *David lluitant amb el lleó*. El caire poc triomfant del personatge que lluita amb l'ós no permet, però, d'atribuir-lo a la figura de David.

IV

TEMES DE JOGLARIA

A l'ala meridional del claustre hi ha una interessant representació de temes de joglaria, entre contorsionistes, acròbates i saltimbanquis, en actituds i grups diversos. Aquests motius, que poden reflectir moments de la vida quotidiana de l'època, es presenten com una imatge d'unes activitats moralment condemnables i rebien, per tant, un sentit negatiu. Dins aquesta línia hom pot incloure els quatre temes que analitzem a continuació, dels quals cal remarcar l'excepcionalitat del grup dels camells en l'escultura romànica catalana.

Acròbata i músic

(Cim. 17-18b) fig. 19

Un personatge apareix efectuant una cortosió, en posició arquejada, recolzant-se amb els peus i les mans, mentre a l'esquerra toca un instrument de corda un altre individu, dret, que amb un peu de puntetes sembla marcar la cadència. L'instrument, una mena de viola, és compost de dues cordes amb la caixa de l'instrument i de l'arquet, sostingut pel músic. L'acròbata és imberbe, amb els cabells no exageradament llargs, i duu la vestimenta que li arriba fins als turmells: són trets que no permeten d'assegurar-ne el sexe.

Aquest tipus de temàtica relacionat amb la música i la dansa presenta exemplars coneguts en el romànic català, com són els dels claustres de Santa Maria de l'Estany¹ i de Sant Cugat del Vallès.² En el primer cas, una dansarina toca les castanyoles mentre un músic toca una viola, i hi és destacable la semblança d'aquest amb el de Tarragona, amb l'instrument tocant el mentó i marcant la cadència amb el peu. En el cenobi vallesà, mentre els músics marquen també la cadència i toquen instruments de percussió, les ballarines apareixen amb les mans sobre l'astràgal, amb el cos a l'inrevès i penjant les cames cap avall.

La primera arquivolta de la porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida presenta una dansarina o acròbata, pels seus moviments, en la mateixa posició

¹ Vegeu E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, 184.

² Id., id., 146.

de Tarragona, acompanyada també per un músic que toca la viola.³ Aquest és un dels temes que més s'acosta al tarragoní, en el conjunt. En un posat molt semblant apareixen, en un cimaci del primer taller de la Daurada,⁴ un contorsionista i un músic tocant l'arpa. En cercles més allunyats del claustre de Tarragona, hi ha temes similars a Vézelay⁵ i al Grossmünster de Zuric.⁶

La presència del tema a Tarragona, vistos els antecedents en cercles relacionats amb el conjunt, no té res d'estrany.⁷

El tema del músic que acompanya un acròbata, o contorsionista, i que reproduïx moments de la vida quotidiana de l'època, es relaciona, òbviament, amb el món dels joglars.⁸ Aquests, que rebien un tractament ambigu, no assolien de superar la mala reputació ni amb el seu esplendor del segle XIII.⁹ L'aspecte moral era condemnable per a uns, i molt digne per a altres, fet en el qual també influïa el nivell social i les diverses pràctiques. Així, sant Tomàs d'Aquino ens dóna distincions que depenien del fet d'utilitzar, o no, dites o actes indeguts.¹⁰

En el cas concret de Catalunya, cal tenir present, a més, l'impuls de la poesia trobadoresca, la qual, vers la meitat del segle XII, ja comptava en els seus vessants amorós, moralitzador, satíric i polític, amb lletres que anaven acompanyades d'una melodia amb la qual arribaven al públic, divulgada en llengua d'oc, com a un testimoni més de les relacions entre ambdós costats dels Pirineus.¹¹

És la dansa contorsionista, amb la imatge de la joglaressa que torça el cos enrera, deixant caure la cabellera, la que plasma amb més claredat el seu sentit negatiu, pecaminós i rebutjable, com a mostra de la lascívia.¹² Hom vol des-

³ J. SARRATE FORGA, *Las portadas románicas de la Seo Antigua de Lérida*, Lleida 1973, s. p.

⁴ Vegeu M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-vire, 1978, lám. 68.

⁵ Apareix entre rínxols un contorsionista en la mateixa posició que a Tarragona, bé que mirant cap avall (vegeu V. DEBIDOUR, *Vézelay*, París 1962, fig. 108).

⁶ Una contorsionista, nua de cintura cap amunt, efectua el mateix gest mentre un personatge assegut toca una mena de viola, en un dels frisos d'allò que resta del claustre del 1200 (vegeu H. R. v. GREBEL, *Le Grossmünster de Zurich*, s. I. 1960, fig. 13).

⁷ El tema de l'acròbata, en el gest de fer el pont, apareix ja en l'art egipci, en l'excepcional figura del Museu Egipci de Torí. D'altra banda, tal com assenyala I. MATEO (*Temas profanos*, 328), hom el seguirà representant posteriorment al romànic, com en els cadirats de cor, amb el mateix gest.

⁸ Eren considerats joglars els saltimbanquis, acròbates, prestidigitadors, domadors i músics (I. MATEO, *op. cit.*, 326).

⁹ És eloqüent el fet que a les «*Siete Partidas*» apareguin elogis vers l'art joglaresc, en contrast amb un codi que inclou en el qual es declara la seva infàmia, per bé que s'exclouen d'aquest tractament negatiu aquells qui divertien un rei o un senyor (R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid 1957, 77).

¹⁰ Secunda secundae, quaest. 168, art. 3 (segons referència de R. MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, 79, nota 2).

¹¹ M. DE RIQUER, *Els trobadors*, dins «*Història de Catalunya*», vol. II, Barcelona 1978, 278. Del poder dels trobadors, n'és una bona mostra la coneguda figura de Guillem de Berguedà (1138-1196) el qual, a més d'ésser senyor, fou un trobador que, amb un llenguatge groller sense parió, atacà el bisbe d'Urgell, Arnau de Preixens, entre altres.

¹² Connotacions que estan en relació amb la condemnable vida pública d'aquesta figura, amb una activitat prou coneguda en l'època per a la dona, que constitueix el blanc de moltes repulses, en oposició al fet

tacar així el pecat de la Luxúria, el més destacat en època romànica juntament amb l'Avarícia,¹³ amb formes que pretenen d'ésser voluptuoses i sensuals,¹⁴ bé que no assolides en l'exemplar que ens ocupa.

Excepte en aquells casos en què es relaciona amb Déu, també la música prenia un sentit negatiu pel fet que hom considerava els instruments musicals objectes de vanitat i d'immoralitat.¹⁵

Acròbata

(Cim. 47-48b)

Un altre contorsionista s'arqueja igual que l'anterior, bé que oferint uns gestos més difícils que aquest, aixecant un dels dos braços i posant el cap sota l'esquena. Aquest exemplar, pot ésser presentat com una variant del tema anterior, més complet, que destaca pel fet d'aparèixer aïllat, com també s'esdevé amb la figura de Vézelay esmentada anteriorment.¹⁶

Camells i acròbates

(Cap. 22acd) fig. 20

Quatre personatges efectuen moviments sobre un parell de camells. L'escena és centrada a la cara dels camells, simètricament afrontats, girant el coll enrera i situant els respectius caps als angles. Al mig, agafant-se amb els braços i les cames als colls dels animals, s'asseu un personatge, probablement un simi (com si es tractés d'un atlant agafat a tiges). Damunt el camell de la dreta, amb el cos ja en la cara lateral corresponent, fa equilibris un altre personatge, de quatre grapes i en un gest burlesc, ensenyant les dents a l'espectador. El camell de l'esquerra té al damunt dos personatges més, asseguts: el primer, l'escuder, duu el fuet i li agafa les brides, assegut a la sella; en cal destacar una barba punxeguda; l'altre, més enrera, destaca pel calçat de punta recargolada — recorda un esclop — i talonera allargada. Un cadell apareix alletat per l'animal gran entre les seves potes. A la cara és insinuat un fons vegetal a la part superior com en altres escenes del claustre o del frontal de Santa Tecla.

L'escena és, ara per ara, única en l'escultura romànica de Catalunya, bé

de constituir un atractiu per als seus detractors. Pot ésser eloqüent el fet que hom prohibia als clergues de sovintejar la seva companyia.

¹³ Pecat del qual es fa protagonista l'home, com la dona ho és de la Luxúria (J. YARZA LUACES, *De «casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor» a «Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso»*, dins «III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer», Universidad Autónoma, Madrid, 1984, 53-71. Haig d'agrair aquí, al Dr. Yarza que m'hagués facilitat la consulta d'aquest treball quan era encara inèdit).

¹⁴ J. YARZA LUACES es refereix a l'ambigüitat d'aquesta imatge que, prenent d'ésser condemnadora d'actes pecaminosos, intenta d'oferir a l'espectador unes formes com més atractives millor (*op. cit.*).

¹⁵ I. MATEO, *op. cit.*, 327-28.

¹⁶ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *Vézelay*, París 1962, fig. 108.

que el mateix claustre presenta dos camells més: un cavalcant per un arquer¹⁷ i un altre en una mènsula de l'ala meridional. En un fris d'Andlau¹⁸ i en una arquivolta del portal de Macqueville, apareix el camell fuetejat pel seu domador, en el primer cas amb el fuet anàleg al del personatge tarragoní. A Sant Gèli (o Saint-Gilles-du-Gard), un camell té damunt seu un simi.¹⁹ Una arquivolta de l'arcada de comunicació de la sala capitular de la catedral del Burgo de Osma, presenta un camell que és cavalcant per un genet i atacat per un sagitari.²⁰ Però l'escena més propera a la de Tarragona és la del claustre de San Orso d'Aosta, en la qual hi ha tres camells, dos amb les selles, amb l'escuder que els dona cops de fuet.²¹

D'altra banda crida l'atenció el camell alletat. Sense oblidar que el claustre ofereix una altra representació igual amb lleons,²² també podem esmentar el detall del pollí alletat per l'ase en l'Entrada a Jerusalem del mateix claustre i de la porta esmentada del Burgo de Osma.²³

Cal afegir, finalment, una semblança a nivell compositiu amb un capitell de l'interior de la Seu Vella de Lleida: dos monstres se situen de manera semblant als dos camells del claustre, per bé que entrecreuen els respectius colls que van a parar a l'angle oposat, entre els quals s'asseu igualment un personatge. Baltrusaitis²⁴ esmenta el capitell tarragoní i veu en el seu esquema una derivació dels personatges asseguts entre tiges, com també veiem en el claustre de Girona amb ocells.

Aquest conjunt integrat per dromedaris — camells d'una sola gepa —²⁵ és el més interessant dels que presenten escenes de gènere, amb la llibertat que oferia un tema com aquest per a un artista o taller com el del claustre de Tarragona, tot reflectint un moment de la vida quotidiana.²⁶ Els domadors i saltimbanquis pertanyen al món dels joglars, que rebien un sentit negatiu. El gest grogler del personatge de més a la dreta i la possibilitat que el del mig sigui un simi, accentuen aquest caràcter.²⁷

¹⁷ Vegeu *Arquer cavalcant un camell*.

¹⁸ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, fig. 322.

¹⁹ Id., id., fig. 269.

²⁰ Vegeu J. YARZA LUACES, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, B.S.A.A., t. XXXIV-XXXV, 1969, lám. IVb.

²¹ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 285. Compta amb la inscripció que diu «turma camelorum».

²² *Leona alletant un cadell*.

²³ Cap. 44c N pel que fa al claustre; per al Burgo de Osma, vegeu J. YARZA LUACES, *op. cit.*, lám. IIIa.

²⁴ *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931, 144, figs. 390-93. Tipus de personatge que hom veu en altres peces del claustre, com als *Cercles lligats a losange*.

²⁵ F. DURAN I CANYAMERES (*L'escultura mitjieval*, 165) els defineix com a saltimbanquis però efectua una triple divisió difícil d'entendre.

²⁶ F. DURAN I CANYAMERES (*op. cit.*, id.) potser va massa lluny quan afirma que «aquestes escenes devien ésser preses del natural ferint la imaginació de l'artista amb les estranyes cavalcades de gimnastes que acompanyats de bèsties exòtiques anaven de poble en poble».

²⁷ Animal també demoníac (vegeu *Essers acrobàtics*, nota 37).

En un altre aspecte, cal recordar el simbolisme del camell, animal que apareix en poques ocasions en el romànic. Simbolitza la humilitat i la docilitat, per la qual cosa representa la Verge.²⁸ De signe positiu, per tant, segons Raban Maur és una imatge de les ànimes que mediten els manaments de Déu.²⁹ Signe positiu, però, que davant el caràcter negatiu del conjunt cal oblidar en aquest cas.

En cal remarcar, a més, el detall amable i de caire familiar del camell alletat, propi de conjunts avançats.

Éssers acrobàtics

(Cim. 29-30c)

Dos personatges apareixen en acció separats per una palmeta. El de l'esquerra, al revés i en un gest simètric, tensa un arc agafat entre els genolls, doblegats, i els peus, a dalt; la fletxa es desvia per la dreta del cap. L'altre personatge sembla relacionat amb el primer, mirant vers ell, vestit clarament i amb les cames obertes, i estén els braços sostenint una barra arquejada per damunt del cap. El mal estat de la pedra no permet d'identificar detalls.

A part els problemes d'interpretació que seran tractats més endavant, i que plantegen el tractament conjunt o individual dels dos motius, cal destacar-ne una certa raresa. La primera figura representa la inversió d'un tema que podem veure en els claustres de Moissac³⁰ i a Sant Serni de Tolosa,³¹ i també a Sant Isidoro de Lleó, identificat com un simi.³² La seva originalitat rau, doncs, en el fet d'aparèixer invertit un tema que compta amb models clars, bé que siguin llunyans, en un gest més acrobàtic que l'original, del qual no han estat trobats precedents.

L'altra figura, segurament en relació amb la primera, no presenta antecedents clars.

La més que probable figura del simi acròbata pot fer pensar que aquest vagi acompanyat per l'altre personatge com a domador, o bé en actuació conjunta, en una nova escena de joglaria conjunta. Debidour es refereix al «singe archer», com el que deu correspondre a Tarragona, així com a la presència del simi en escenes joglaresques.³³ Esmenta un simi acròbata acompanyat d'arpistes

²⁸ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 101.

²⁹ J. YARZA LUACES, *op. cit.*, 228.

³⁰ El personatge, treballat amb més detall, presenta la mateixa composició, però amb la presència de dues fletxes que, inclinades, s'orienten simètricament vers la boca o la gola. Sembla anar nu i acompanyat, a les arestes, de sengles personatges bufant corns.

³¹ Vegeu J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, fig. 302.

³² A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *León roman, La Pierre-qui-vire*, 1972, pàg. 94, làm. 140.

³³ *Le Bestiaire sculpté*, 396.

a La Chaize-le-Vicomte³⁴ i escenes de joglars amb simi a la catedral de Bayeux,³⁵ així com una joglaressa i el seu simi a Cunault.³⁶

El personatge de la dreta fa un posat que, mirant vers el simi invertit, pot fer veure en aquell una actitud d'observació o de domini envers l'animal. En cas contrari, és igualment vàlid el tractament de jugar o d'acròbata per al personatge. Com cal suposar, el tema pren connotacions de condemna que ja hem vist, més encara quan un dels seus protagonistes és un animal satànic per excel·lència.³⁷ Encara hi ha, però, algun aspecte fosc a causa del mal estat de la peça.

³⁴ *Op. cit.*, fig. 368.

³⁵ *Id.*, fig. 370.

³⁶ *Id.*, fig. 405.

³⁷ *Id.*, 320. En aquest aspecte, a més, cal recordar les imatges demoníques amb la cua simiesca (L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, 60).

V

ALTRES TEMES AMB FIGURACIÓ HUMANA

L'ala meridional presenta altres temes amb figuracions humanes, de diferents tipus, i excepte en un cas sempre de signe negatiu, sovint ja conegudes. Entre les més difoses cal esmentar la Luxúria i els atlants, de llunyà origen clàssic però ara amb referències als càstigs; caldrà afegir el caràcter burlesc de totes elles, igual que en els personatges que apareixen estirats entre tiges, tot presentant símptomes d'un nou aire, revelant potser unes dates avançades. La imatge de l'arquer es presenta problemàtica, no tan sols per l'estranya constitució del probable camell sinó també pel seu sentit, que cal creure negatiu, potser al·lusiú al món musulmà.

Fora d'aquests simbolismes negatius, cal esmentar també el cap amb tonsura, potser l'intent d'enaltir algun personatge del clergat, ara de difícil identificació, que podia haver contribuït a les obres del claustre o del sector a què pertany en concret.

1

ARQUER CAVALCANT UN CAMELL

(Cap. 29c) fig. 21

Un quadrúpede que s'assembla a un camell, per bé que no tan clarament caracteritzat com els del tema de joglaria, és cavalcant per un arquer. Aquest, eixancat, es gira enrera i apunta amb l'arc i la fletxa vers un punt indeterminable. Pel que fa al camell, aquest presenta un cap i unes crins que l'acosten a un cavall, bé que el coll és lleugerament llarg, s'hi pot distingir la gepa, poc pronunciada, i les potes són prou altres. A cada vèrtex hi ha una fulla de lliri d'aigua, com en totes les altres escenes del capitell doble al qual pertany.

La representació d'un genet disparant amb l'arc enrera la trobem, en escultura, en el timpà del portal de l'Anyell de San Isidoro de Lleó, del qual parlarem posteriorment. Canviant d'època, i de manifestació artística, el trobem també en el Beatus de la Seu d'Urgell, en la representació del Quatre Genets

de l'Apocalipsi,¹ igual que en el de Ferran I, realitzat a Lleó al segle XI.² Els tres exemplars, però, presenten una diferència respecte al de Tarragona: en lloc d'un camell és un cavall l'animal cavalcant pel genet.

En el primer cas, a més, els detalls són ben diferents i molt més acurats: les brides i els estreps són absents en l'exemplar del claustre, l'arquer apunta amunt i, a més, duu un turbant al cap. La semblança, entre els exemples, radica en el fet de disparar enrera i de cavalcar eixancat.

El camell, però, no és únic en el claustre de Tarragona: n'apareixen tres més en una escena de joglars, dos d'ells amb personatges damunt.³ Un altre apareix en una mènsula de l'ala meridional, també molt més clarament definit que el que ens ocupa. Una altra semblança prou destacable s'estableix amb un camell cavalcant per un home, a la catedral del Burgo de Osma.⁴

L'anàlisi d'aquest tema presenta problemes a l'hora d'esbrinar la intencionalitat d'aquesta escena, ornamental o no. Referint-se a l'esmentat arquer de San Isidoro, John Williams,⁵ confirmant la identificació efectuada per Pijoan⁶ amb Ismael, ens pot aclarir quelcom. En aquell conjunt, l'arquer apareix juntament amb el Sacrifici d'Isaac i al costat d'Agar, la mare d'Ismael. Aquesta atribució no és vàlida per a l'exemplar tractat perquè apareix aïllat, i els seus veïns són dues sirenes.⁷ Ambdós personatges bíblics ens interessin, però, pel fet d'identificar-se amb els sarraïns, no tan sols per llur descendència sinó també per alguns detalls de l'escena lleonesa: Ismael hi és representat com a genet, cosa sorprenent, amb un turbant al cap i cavalcant a la geneta, és a dir, amb estreps curts, seguint l'estil musulmà de muntar, i, a més, disparant a la manera parta, cap enrera; aquesta fórmula de tir, molt popular en l'art sassànida, connota una identitat oriental de cavalcar, malgrat que també era emprada per la cavalleria lleugera dels cristians.⁸

Així, el tema del claustre podria estar relacionat amb una representació d'un musulmà en sentit genèric, dins un context ple d'imatges de sentit negatiu

¹ Fol. 103v. És un tema habitual en les miniatures dels Beatus que hom veu també en el de Girona, fol. 126v.

² Bibl. Nac., Vit. 14-2, fol. 135. Esmentat a J. WILLIAMS, *Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon*, G., núm. XVI, 2, 1977, pàg. 13, nota 30.

³ Vegeu *Camells i Acròbates*, amb un treball més detallat que en aquest exemplar, cosa que pot fer pensar en una mà diferent, bé que de la mateixa línia.

⁴ Vegeu J. YARZA LUACES, *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, B.S.A.A., t. XXXIV-XXXV, 1969, lám. IVb.

⁵ Op. cit., 6.

⁶ A *Summa Artis. Historia General del Arte*, vol. IX, Madrid 1944, 115.

⁷ Vegeu *Parella de Sirenes-Ocells*. Una possibilitat, bé que remota, és que el motiu hagués estat confós amb un centaure i posat en relació amb les sirenes a causa del seu veïnatge en textos del Fisiòleg i, per tant, en moltes representacions escultòriques.

⁸ M. GONZÁLEZ AMEZUA DEL PINO, *Armas y armaduras*, dins «Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España», coordinada per A. Bonet Correa, Madrid 1982, 164.

com el claustre de Tarragona. Aquest sentit podria quedar accentuat pel fet que el genet cavalqui un camell, animal utilitzat en territori musulmà.

A aquest significat no massa clar s'afegeixen algunes irregularitats: la manca d'elements defensius com la indumentària de l'arquer, així com dels estreps i les brides. Manca de detalls a la qual se suma la forma de representar el camell, molt barroera, si la comparem amb l'altra escena del claustre esmentada on la caracterització és indiscutible, molt més clara que la d'aquest, fàcilment confusible amb un cavall, malgrat que el gep sigui prou definidor.⁹

2

LA LUXÚRIA

(Cap. 11c) fig. 22

Un personatge d'aspecte monstruós presenta una serp enroscada entre les cames que li mossega un pit. Apareix frontalment assegut, seminu cobert amb un faldonet, i destaca per l'aspecte grotesc del cap molt ample, els pèls curts a base de flocs verticals, el nas aixafat i ample amb els forats trepanats, igual que les ninetes dels ulls, que li donen un aparent expressivitat. Obre la boca, tot ensenyant la llengua, i es duu les mans als extrems dels llavis com si els estirés. Els pits són d'aspecte deixat, caiguts i deformats. La representació és emmarcada per un cercle perlejat, com en altres escenes.

No és difícil de trobar representacions que s'assemblin a l'exemplar tarragoní, bé que cap de les que seran esmentades en poden ésser considerades un clar antecedent o model. Malgrat això, Mesplé¹⁰ ens parla d'aquesta figura i esmenta, com a possible model, un capitell de la Porta dels Comtes, de Sant Serni,¹¹ en el qual dues serps s'enrosquen al voltant de les cames de la Luxúria. El de Tarragona constituïria una versió menys afortunada d'aquell tema. El Llenquadoc en presenta altres exemplars, com el molt barroer de l'església d'Ó¹² i el de Sant Ponç de Tomeres.¹³

Un capitell de l'arc triomfal de l'església de Santa Maria de Porqueres presenta un personatge masculí, nu, al qual s'enrosca una serp que li mossega el coll.¹⁴ D'altra banda, hom podria tenir present també les dones atacades per

⁹ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 206.

¹⁰ *Chapiteaux d'inspiration toulousaine*, 107.

¹¹ Id., id. Vegeu també M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-vire, 1978, lám. 17.

¹² L'esmenta P. MESPLÉ (op. cit., id.). No obstant, l'autor no presenta categòricament aquests exemplars com a antecedents del tarragoní, i n'assenyala la forta tradició iconogràfica com a causa més probable.

¹³ En què dues serps mosseguen els pits de la figura. Vegeu J. LUGAND i altres, *Languedoc roman*, La Pierre-qui-vire, 1975, lám. 107.

¹⁴ Vegeu J. GUDIOL i RICART i J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, dins «Ars Hispanica», vol. V, Madrid 1948, fig. 67.

serps que hi ha en el fris corresponent als turments de l'Infern del claustre de la catedral de Girona.¹⁵ Són nombroses, doncs, les imatges que més o menys s'aproximen a la de Tarragona en aquest tema: també en trobem a Vézelay¹⁶ i a la capella dita de l'Octàgon a Montmorillon (Viena del Delfinat).¹⁷

No obstant això, en cal destacar l'atipisme, no tant pel fet de presentar només una serp, sinó pel tipus de cap que la diferencia de les altres, i que representa clares analogies amb la gorgona clàssica. Cal dir, d'entrada, que no és l'únic cap d'aquest tipus que apareix en el claustre: uns atlants apareixen amb aquesta mateixa expressió, traient la llengua, en la mateixa ala meridional;¹⁸ d'altra banda, en una mènsula situada just davant el capitell que ara ens ocupa, hi ha una imatge de l'Avarícia que representa la mateixa ganyota i també es posa els dits a la boca com en la Luxúria.¹⁹ El cap també es pot comparar al d'uns quadrúpedes arrencats de l'interior de l'església de Sant Pere de Galligants, que treuen la llengua.²⁰ No cal dubtar de l'origen clàssic de la imatge, malgrat que a Tarragona no romanguin restes d'aquest tipus.²¹

El tema de la Luxúria fou un dels més representats durant l'Edat Mitjana dels referents al Pecat, amb el càstig corresponent.²² És una variant de la dona amb serps, amb el rèptil enroscat entre les cames i torturada per aquest, pagant així el pecat comès. La seva història, però, va més enllà del romànic. Adhémar²³ veu que l'esmentada imatge fou prestada de la de la Terra Mater de l'art antic, en la qual una dona seminua, provista d'un corn de l'abundància, alletava nens o animals. El tema, en un clar exemple de transmutació d'un símbol a un altre,²⁴ és cristianitzat, per bé que en època carolíngia la seva iconografia encara

¹⁵ Vegeu E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, 132, inferior.

¹⁶ En el capitell del segon pilar del mur sud de la nau, amb cabells ericats, les orelles grosses i una serp entre les cames, amb els pits deformats (vegeu V. H. DEBIDOUR, *Vézelay*, París 1962, fig. 66).

¹⁷ Vegeu J. LECLERQ-KADANER, *De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de «La migration des symboles»*, C.C.M., t. XVIII, 1975, fig. 9. Hom parlarà d'aquest treball en el seu moment.

¹⁸ Vegeu *Serps i dragons sota fulles d'acant*. D'una altra banda, el claustre presenta un cap anàleg entre palmets (cim. 61c 0).

¹⁹ Podem veure això mateix en una altra imatge de l'Avarícia d'un capitell de Cergy (vegeu M. AUBERT, *L'art roman en France*, París 1962, 19).

²⁰ Vegeu L. A. MAYER, *El estilo románico en España*, Madrid 1931, fig. 150.

²¹ L'origen, però, no rau en la figura de la Medusa, la gorgona per excel·lència, el cap de la qual és envoltat de serps — com la coneguda del mosaic del Museu Nacional Arqueològic de Tarragona —, sinó en el «gorgoneion», que era utilitzat com a amulet pels grecs i romans, en vestidures, armes i joies (C. DAREMBERG i E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, París 1877, t. II, 2.^a part, 1617 i 1622). Són caps que, per exemple, apareixen entre les restes de l'Acropoli d'Atenes (vegeu S. MELETZIS i H. PAPADAKIS, *L'acropole et le Musée*, Atenes 1976 — 8.^a ed. —, fig. 37) o en un vas, també grec, que representa les Gorgones perseguint Perseu (vegeu J. PIJOAN, *Historia del Arte*, t. I, Barcelona 1914, 256, fig. 382).

²² Una altra manera de representar la Luxúria és la que hom troba en el sostre de la catedral de Terol, bé que bastant posterior a les figuracions fins ara esmentades: una figura femenina, amb el cabell solt sobre l'esquena, vestida amb túnica oberta i amb les galtes vermelles, d'un clar aire concupiscent, tal com proposa en el seu estudi J. YARZA LUACES (*En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel*, dins «Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo», Madrid-Terol 1981, 44-46, fig. 6).

²³ *Influences antiques*, 197-98.

²⁴ Segons paraules de J. LECLERQ-KADANER, *op. cit.*, 37. L'evolució del significat d'aquesta imatge hi és excel·lentment analitzada.

no és fixada. La serp apareix en lloc d'altres animals, a la manera de les antigues representacions de Tetis que allegoritzaven el Mar, malgrat que els artistes romànics comencen a interpretar l'escena com a símbol de pecat, representant la dona turmentada pel dimoni, com a càstig de la Luxúria, potser també perquè la sirena, símbol de seducció, havia acompanyat la Terra en anteriors alegories còsmiques.²⁵ D'al·letar les serps ha passat a intentar de treure-se-les de sobre. La imatge de pecat és, en l'exemplar tarragoní, indiscutible, i cal afegir-li el caràcter demoníac, a més de la presència de la serp, que pot implicar el cap de la Gorgona.²⁶

3

A T L A N T S

En l'ala meridional apareixen diverses imatges relacionades amb la figura de l'atlant. Juntament amb les dues que tractarem seguidament, cal esmentar-ne d'altres més condicionades a un marc ornamental, com és el cas de la figura mig asseguda agafada als cercles d'un esquema geomètric o de la que s'agafa a unes fulles d'acant.²⁷

La imatge de l'atlant fou molt utilitzada per l'art romà, que els presentava amb les mans als malucs, o amb un genoll a terra, ajupits, suportant, en un esforç sobrehumà, un element arquitectònic.²⁸ El tema fou heretat pels artistes medievals, els quals, des de l'època carolíngia, el representen com a figura decorativa.²⁹ Les miniatures carolíngies ja el presenten, mentre que en cal veure els primers assaigs escultòrics a Borgonya. La imatge més freqüent, que es correspon amb una de Tarragona, és la dels braços alçats com si aixequés l'àbac sobre les seves mans, com a Saint-Rémy de Reims.³⁰ L'art romànic català els presenta sovint, amb algunes variants: en les taules de canó de la Bíblia de Ripoll³¹ s'adossen a les columnes, com en l'Evangelari de Perpinyà.³² Podem veure altres

²⁵ D'aquí neix una variant en la qual ambdues figures apareixen juntes com a encarnació dels vicis, amb un exemplar destacable com el del púlpit de l'església de Grapina (*op. cit.*, fig. 10).

²⁶ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 60. Cal assenyalar que la imatge és ja interpretada per DURAN I CANYAMERES a *L'esculptura mitjval*, pàg. 140, veient, però, que la serp li surt del sexe.

²⁷ Hom en parla respectivament a *Cercles lligats a losange* i a *Serps i dragons sobre fulles d'acant*.

²⁸ La imatge de l'atlant clàssic deriva de la del tità Atlas, el qual, segons Hesíode fou condemnat a aguantar el Cel per haver pres part en la guerra del titans contra els déus («Gran Enciclopèdia Catalana», vol. 2, Barcelona 1970, 676). Altres tradicions assenyalen que refusà l'hospitalitat a Perseu, el qual li mostrà el cap de Medusa, la mirada de la qual el convertí en muntanya que serveix de suport a la volta celestial; una altra llegenda diu que Hèrcules l'enganyà perquè el substituís momentàniament per a sostenir el Cel, però no hi tornà. (J. LAPULIDE, *Diccionario Gráfico de Artes y Oficios*, tom I, Madrid, s.a., 249-250).

²⁹ J. ADHÉMAR, *Influences antiques*, 187.

³⁰ Id., id., 188.

³¹ Fol. 364. Vegeu W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration*, fig. 137.

³² Ms. 1, fol. 13v, datat al final del segle XI. Vegeu J. PORCHER, *L'enluminure française*, París 1959, 25, fig. 26.

representacions en els claustres de Sant Martí del Canigó³³ i de la Seu d'Urgell,³⁴ per a citar només alguns exemplars.

També ens pot interessar per al personatge tractat una figura d'atlant d'una P inicial de la Bíblia de Burgos,³⁵ pel fet d'aparèixer també seminua, i encara que el seu cap no sigui humà. La imatge de l'atlant amb la part superior del cos descoberta ens fa recordar encara més el món clàssic. No oblidem, però, la difusió del tema en l'escultura italiana del segle XII.³⁶

Com ja hem vist, l'artista romànic prengué de l'art clàssic el tema de l'atlant com un motiu ornamental.³⁷ Cal recordar, però, l'esmentat exemplar de la catedral de Bari, en el qual les figures donen suport a un tron episcopal,³⁸ fet que ens pot fer pensar en un sentit negatiu.³⁹

Atlant amb els braços alçats

(Cap. 28d)

Un atlant alça amb els braços fulles d'acant. Es presenta amb el cos seminua, cobert amb un faldonet, amb les cames obertes, amb simetria. L'expressió de la cara és grollera, amb el nas gruixut i l'ampla boca oberta, així com amb els pèls curts.

L'exemplar s'acosta a la majoria d'exemples esmentats anteriorment, i a les representacions del món clàssic. La seva presència no estranya per la seva difusió, i les possibilitats d'interpretació que devien oferir els seus elements. El seu caràcter probablement negatiu vindria reforçat per l'aspecte groller del seu cap. No oblidem el seu emmarcament en motius vegetals a base d'acants, com en els temes veïns.⁴⁰

Atlant amb les cames encreuades

(Cap. 30d) fig. 23

Un personatge es presenta en una actitud que recorda la d'un atlant, amb les mans a la cintura tot aixecant els colzes, i les cames encreuades, amb una peça que s'obre a l'alçada de la cintura, cenyida. Els trets de la cara són grollers,

³³ En la segona sèrie de capitells del claustre. Vegeu E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, 1, fig. 112.

³⁴ Suportant amb el cap el dau de l'angle i amb els braços alçats les volutes corresponents, i amb les cames en el mateix posat que a Tarragona. Vegeu E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, 77, dreta.

³⁵ Fol. 104v. Vegeu J. YARZA LUACES, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, pàg. 188, fig. 10. Hi són esmentats altres exemplars d'atlants en les miniatures.

³⁶ J. YARZA LUACES (*op. cit.*), 188-89) presenta l'exemple del tron episcopal de Bari, en el qual els atlants representen uns sarraïns vençuts.

³⁷ Vegeu nota 29.

³⁸ Esmentat ja anteriorment, vegeu nota 36.

³⁹ Respecte al caràcter d'éssers de grans dimensions, cal tenir en compte que els gegants foren sovint identificats amb Satanàs per la tradició cristiana (J. E. CARRIÓ, *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1981, (4.^a edició), 217).

⁴⁰ Vegeu *Ocells picotejant fruits. A.*

i ensenya les dents. El posat, tanmateix, també té un aire acrobàtic. D'atlants amb les cames encreuades, n'apareixen sovint a l'escultura romànica italiana: a la catedral de Monreale,⁴¹ també a la de Mòdena⁴² i a la de Ferrara, al portal occidental.⁴³

Pel que fa al tema del claustre, Lassalle relaciona molt estretament el personatge amb el d'un capitell del claustre de Saint-Paul-de Mausole,⁴⁴ i suposa una inspiració directa o indirecta del primer en el segon. Aquest consisteix en un home posat de cap per avall, que es tapa les orelles amb les mans, i toca l'àbac amb els genolls tot deixant caure la resta de les cames; a causa d'aquesta posició, la túnica li cau igualment, i li cobreix només el tòrax i deixa l'abdomen nu, amb el cinturó posat. Es tracta d'un tema típicament provençal, amb alguna variant a Arle. Segons l'autor, si posem el cap damunt la figura, oblidant que aquesta hi apareix invertida, tenim el motiu tarragoní fins al més petit detall;⁴⁵ consideració que sembla excessiva malgrat algunes analogies de tipus compositiu,⁴⁶ així com pel fet de presentar posats acrobàtics. Cal afegir una altra consideració de Lassalle,⁴⁷ que compara el tema amb altres de les mènsules del mur del claustre, atribuint-les al mateix escultor. Encara que no és el moment més oportú per a parlar d'aspectes estilístics, hi ha semblances pel que fa a la seva actitud d'atlants i a les expressions grolleres de les cares, que també veiem en mènsules de l'ala septentrional.⁴⁸

4

PERSONATGES ESTIRATS ENTRE TIGES (Cim. 55bc) fig. 24

Dos personatges masculins, presentats de tòrax en amunt, apareixen ajeputs entre tiges, orientats vers l'angle. El de l'esquerra agafa una tija per dur-se a la boca un fruit, segurament raïm; l'altre apareix estirant-se la barba i duent-se

⁴¹ Vegeu H. DECKER, *El arte románico en Italia*, Barcelona 1968, lám. 161.

⁴² Vegeu *El arte románico. Catálogo*, Barcelona-Santiago de Compostela, 1961, lám. XXI.

⁴³ Vegeu H. G. FRANZ, *Le roman tardif et le premier gothique*, París 1973, fig. 19.

⁴⁴ A *L'influence provençale au cloître et à la cathédrale de Tarragone*, dins «Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire», t. II, Poitiers 1966, 877-78, figs. 13 i 14.

⁴⁵ *Op. cit.*, 878.

⁴⁶ J. BALTRUSAITIS (*La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931, 40, fig. 80) es refereix directament a l'exemplar tarragoní en aquest aspecte.

Continuant en aspectes compositius, cal assenyalar el fet que, frontalment, fa la sensació que és simètricament flanquejat pels dos éssers de les cares veïnes, un dragó i un lleó, temes que han estat analitzats per separat (vegeu *Dragó amb cua acabada en cap i Lleona alletant un cadell*, respectivament). Sembla, aleshores, que aquesta realització sigui intencionada, amb el conjunt de l'atlant flanquejat per dos éssers que, a més, orienten el cos, però no el cap, vers la figura del mig.

⁴⁷ *Op. cit.*, 877.

⁴⁸ Vegeu F. VICENS, *Catedral de Tarragona*, làms. 214 i 215. Són figures, aquestes, que per llur caràcter cal considerar més avançades. També cal remarcar la semblança d'expressió del tema en qüestió amb la d'un altre capitell de l'ala meridional, tractat anteriorment.

l'altra mà, que apareix prop d'una palmeta que hi ha a la dreta, vers el cap, que assenyalava amb el dit indicador, en un gest burlesc. Ambdós apareixen vestits.

Sembla difícil de trobar conjunts com aquest, que deu combinar dos temes de caràcter diferent. D'una banda, el personatge que s'introdueix el fruit a la boca, pot ésser relacionat amb els personatges que apareixen entre rínxols, com el de la Daurada de Tolosa,⁴⁹ o de Provença, com un de Sant Salvador d'Ais on un personatge estirat amb una mà al ventre agafa un motiu vegetal a base de fulles i fruits granulats.⁵⁰ També la porta occidental de la catedral de Chartres presenta personatges entre rínxols, bé que alguns no ajaguts, rera les columnes dels brancals.⁵¹

També és interessant el personatge que s'estira la barba, bé que igualment ajagut com l'altre i per tant comparable a aquest. La seva actitud és curiosa, amb el gest burlesc al qual s'afegeix el fet d'estirar-se la barba, cosa que també s'esdevé en un personatge d'una dovella de l'arquivolta exterior de la portada de Santa Maria de Covet,⁵² amb què també pot ésser relacionat un tema semblant d'alguns capitells del monestir de Sant Joan de les Abadesses (Ripollès), amb personatges de cap comú a l'angle que s'estiren la barba del costat corresponent mentre l'altra mà, enrera, agafa un motiu vegetal.⁵³

Sembla que, de la fusió d'aquests dos tipus de temes diferents resulta aquest exemplar, que també podria ésser estudiat independentment.

Ambdues figures presenten unes connotacions que fan pensar en un sentit ornamental. No obstant això, el caràcter grotesc de la figura de la dreta podria estar en relació amb un sentit negatiu, al qual s'afegeix el fet que s'estiri la pròpia barba.

Aquest és un gest que en contextos més coherents pot presentar un significat més clar, com en l'esmentat cas de Covet. El fet d'estirar-se la barba denota dolor o aflicció, bé que quan és fet a un altre en un enfrontament és signe d'humiliació i, per tant, de discòrdia. A Covet, la representació forma part d'una sèrie d'imatges negatives que presenten l'aparició del mal sobre la terra com a conseqüència del Pecat Original, que apareix representat a la dovella central.⁵⁴

Malgrat que aquest context no existeix a Tarragona sinó en un altre pilar de l'ala meridional del claustre, i que presenta un sentit més aviat burlesc que

⁴⁹ Tema que posteriorment veiem en conjunts com els de la Seu Vella de Lleida o de Santa Maria d'Agramunt (Urgell).

⁵⁰ Vegeu A. BORG, *Architectural sculpture in romanesque Provenze*, Oxford 1972, fig. 55.

⁵¹ Vegeu W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, París 1972, fig. 17.

⁵² Vegeu J. YARZA LUACES, *Aproximació a Covet*, fig. pàg. 539. La composició establerta és, però, diferent de la de Tarragona i, tal com assenyalava l'autor, recorda altres composicions d'època romànica en les quals dos homes s'enfronten tot estirant-se la barba mútuament, com a Saint-Hilaire de Poitiers (pàg. 545).

⁵³ J. YARZA LUACES, *op. cit.*, 545-46. Vegeu E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, 19.

⁵⁴ Vegeu J. YARZA LUACES, *op. cit.*, fig. pàg. 547.

no de dolor, el tema ens interessa com a record d'altres representacions similars més ben integrades.

5

CAP AMB TONSURA

(Cap. 47-48a-mig)

Entre les cares interiors del doble capitell de fulles de lliri d'aigua apareix un cap amb tonsura i barbat. En contraposició a la majoria de figures del claustre, hi ha una major cura en els trets de la cara, amb el nas sortit, els llavis i les celles marcats; no apareixen les orelles, perquè el cap està comprimit entre els tambors.

No és estrany de trobar capitells amb caps humans representats,⁵⁵ però el fet no acostuma a produir-se entre dos capitells. En canvi, el fet no és aïllat a Tarragona: en l'ala oriental del claustre apareix un altre cap entre dos capitells,⁵⁶ així com un altre a l'interior de la catedral, prop de la porta que comunica amb el claustre, també barbut però sense la tonsura.

El treball del cap difereix de la resta de figures del claustre. La mida, més gran, permet de caracteritzar més la cara, bé que sense cap mena de refinament, però amb més aproximació al natural.

L'interès d'aquest cap rau en el fet de tractar-se d'una figura del clergat, la qual cosa pot fer pensar que es tracta d'un homenatge a un personatge concret, potser atribuint-li alguna obra del conjunt, per bé que és impossible de determinar la identitat del possible personatge en qüestió.

⁵⁵ N'hi ha nombrosos exemples: són coneguts els capitells amb caps en el lloc corresponent al dau central dels claustres de Ripoll i de Santa Maria de l'Estany, així com de les restes de la catedral de Vic (vegeu X. BARRAL I ALTET, *La catedral romànica de Vic*, «Art romànic», núm. 7, Barcelona 1979, núm. 18, fig. 94-95); en el claustre alt de Silos hi ha caps coronats als angles i entre els dobles capitells (vegeu J. PÉREZ DE URBEL, *El Claustro de Silos*, Burgos 1930, 300); a Mozat, en un capitell adossat, n'apareix un cap al mig de cada cara (vegeu B. CRAPLET, *Auvergne romane*, La Pierre-qui-vire 1955, làm. 16); de caps aïllats també en podem veure a les portes de bronze de San Zeno de Verona, en la part atribuïda al segon mestre (vegeu P. GAZZOLA, *La Porta Bronzea di S. Zeno a Verona*, Milà 1965, làm. 2d, 4d, 5d i 6d). Són exemplars que, sense poder ésser vinculats a Tarragona, constaten el seu ús més o menys estès.

⁵⁶ Caps. 15-16a mig, i ben a prop de la peça que ens ocupa. Aquest cap, però, no és tonsurat.

VI

TEMES DEL BESTIARI

El repertori d'animals i monstres que ofereix l'ala meridional presenta una gran riquesa i varietat. Indiferentment en cimacis com en capitells, sota multiplicitat de marcs vegetals o en un fons neutre, llur caràcter decoratiu¹ es combina amb llur simbolisme, en alguns casos ben precis. Les espècies repetides solen aparèixer en diverses composicions i actituds, i en la majoria dels casos d'origen també divers. Sota aquesta tònica de varietat, tanmateix predominen el lleó, l'ocell i el dragó, precisament els que presenten en major mesura un caràcter ornamental.

La divisió efectuada a l'hora d'analitzar els temes respecta la varietat de cada espècie representada, en un ordre que s'apropa bastant al d'un bestiar.² Tot i així, hom ha començat pel tractament d'aquells temes que es vinculen amb les faules, bé que no sempre amb claredat, però amb un simbolisme ben concret. Hom continua amb el lleó, considerat el rei de la fauna, i descrit sempre en primer lloc en els bestiars, seguit del tema genèric dels ocells, d'identificació insegura. En aquest apartat hi ha inclòs un tema d'aparent enfrontament amb una serp, que pot recordar el referent a l'arbre anomenat *peridèxion*. Altres espècies presents són l'àliga — bé que bicèfala — i el mussol, pel que fa a les aus. El món dels rèptils és resumit amb el de les serps i els dragons, que sovint hi són assimilats, bé que precedits dels escurçons («*viperae*») per presentar un significat molt precís, i seguits del basilisc. Com alguns dels ja anteriorment citats, les sirenes i un altre ésser de caràcter monstruós formen part d'una fauna fantàstica. Finalment, han estat aplegades una sèrie d'escenes d'enfrontament d'animals, de diferents signes, i de significat gairebé sempre problemàtic.

L'origen dels motius no sempre és problemàtic. Els temes de les faules són força incerts en aquest aspecte, en no ajustar-se a les fonts fins ara conegudes.

¹ Hom ha remarcat aquest caràcter ornamental, tenint en compte les composicions regides per simetria i la fàcil adaptació d'algunes anatomies al marc arquitectònic (V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 111, 132 i 141), sense oblidar, però, tot allò que pot simbolitzar Déu, el bé i el mal o les virtuts i pecats de l'home (*op. cit.*, 175, 349 i 355). Cal recordar, a més, una altra afirmació de l'autor respecte a la imprecisió anatómica de les espècies representades, en constituir molt més «temes» que no «retrats» (*op. cit.*, 202).

² És el cas, per exemple, del *Physiologus* de Berna (vegeu H. WOODRUFF, *The Physiologus of Bern. A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript*, A. B., vol. XII, 3, 1930, 226-253).

Els textos dels bestiaris ³ i llurs il·lustracions poden ésser l'origen, bé que no sempre immediat, de temes com els de l'escurçó, d'alguna varietat de les sirenes, del *peridèxion*, del mussol, fins i tot d'alguna de les representacions de la guineu. Altres escenes, sobretot les dels lleons, ocells i dragons, obeeixen a composicions ja conegudes en cercles propers al claustre de Tarragona, com ja hem dit al principi, d'un gran caràcter ornamental.

També cal fer referència als simbolismes, tot i que sovint el decorativisme pot amagar un significat que molt sovint és de sentit negatiu, demoníac: és, de nou, el cas de molts dragons i lleons, fins i tot de l'àliga bicèfala i de l'ésser monstruós esmentat, així com dels grups d'animals enfrontats. Altres temes, com els de les faules, el mussol, l'escurçó, el basilisc o les sirenes, presenten un simbolisme negatiu més definit, simbolitzant diversos aspectes del dimoni. És problemàtic atribuir un significat definit a la majoria d'ocells representats, sense oblidar, a més, la probable pèrdua del sentit primitiu d'altres exemplars, amb algun afegit de difícil explicació, com en els ocells que hi ha damunt el basilisc.

1

TEMES RELACIONATS AMB LES FAULES

El tercer pilar de l'ala reuneix, entre altres, tres conjunts clarament relacionats amb les faules: l'enfrontament entre la guineu i el gall, en un cimaci i en dos capitells, que també presenta una font d'inspiració en el text del *Fisiòleg*; i, d'altra banda, en un altre cimaci, l'enfrontament entre el gat i les rates, en una de les escenes més populars del claustre. Per a ambdós temes manca una font d'inspiració concreta o que pugui ésser considerada directa, però el significat, prou clar, ens condueix al dimoni i a l'engany, simbolitzats pels ardits de la guineu i del gat per a obtenir llurs propòsits. Potser intencionadament, en el mateix cimaci de l'escena del gat i les rates, a la seva dreta, apareix un altre tema que pot simbolitzar l'engany, una sirena-peix sostenint un peix i tocant un instrument de vent.⁴

La guineu i el gall

(Cim. 17-18cd) figs. 25-26

Davant un possible sentit narratiu, el conjunt apareix desordenat. En la cara exterior apareix el gall enfilat a dalt d'un motiu vegetal, observat atenta-

³ E. MÂLE, a *L'art religieux du XII.e s.*, 334, assenyalava el fet que els bestiaris podien ésser utilitzats pels artistes com a models, més que no pas per llur caràcter moralitzant.

⁴ Vegeu *Sirena-Peix* amb el seu simbolisme.

ment per la guineu que, amb les potes flexionades, sembla voler arribar a l'alçada de l'ocell; hom aconsegueix, així, de situar el gall en un nivell prou distanciat de la guineu. A l'esquerra de la cara ampla, la guineu apareix ajeguda a terra, fent-se el mort i deixant-se picotejar per dos ocells que ronden damunt seu. Més a la dreta, el gall es dirigeix vers l'anterior conjunt, potser mostrant-se confiat. Finalment, és atrapat per la guineu, a la dreta de la cara c, amb el cos mig introduït a la gola de l'enemic, i amb les ales desplegades com intentant de fugir.

El conjunt és prou original, car manca una representació que s'hi acosti suficientment per a ésser-ne considerada antecedent; no obstant, això, n'hi ha de posteriors que se li aproximen: així, en una misericòrdia del cadirat de cor del monestir de Yuste (Extremadura), apareix la guineu, mirant-se el gall que és damunt d'un arbre, un gall que camina i, simultàniament, la guineu que l'ha atrapat.⁵ Se li acosta també un manuscrit de la Biblioteca Nacional de París, posterior.⁶ La imatge, aïllada, de la guineu vigilant, o bé conversant amb el gall, apareix en el cadirat de la catedral de Toledo.⁷ S'hi apropa més una escena del claustre de San Orso d'Aosta, alhora que no podem oblidar l'altre tema del mateix pilar al qual ens referirem més endavant.⁸

Més sovint hom veu el tema de la guineu que es fa la morta, típic de les il·lustracions dels bestiaris. Així, el veiem a Alne (Anglaterra) i a San Pietro de Spoleto,⁹ igual que en el manuscrit de l'Arsenal,¹⁰ picotejat per tres ocells, i datat al segle XIII. I tampoc no és gens estranya la representació del gall atrapat per la guineu. Apareix sovint en els Beatus¹¹ i pogué, a partir d'aquests, passar a l'escultura monumental en exemplars com el de la base d'una doble estàtua-columna de la Cámara Santa d'Oviedo, sota les imatges de Sant Pere i Sant Pau.¹²

Els problemes que ofereix el tema deriven més de les seves fonts d'inspiració que del seu significat global. Els Bestiaris es presenten com a font clara en les dues escenes de la cara principal: ¹³ la de l'engany i la de l'atac. L'altra ens pot recordar el diàleg de Renard amb Chantecler, del qual l'exemplar de

⁵ Vegeu I. MATEO, *Temas profanos*, fig. 200.

⁶ París, B.N., (suppl. fr.) 63224, segons dibuixos de M. E. CARTIER dins C. CAHIER i A. MARTÍN, *Mélanges d'Archéologie*, II, lám. XXX. No datat per l'autor del treball.

⁷ Vegeu I. MATEO, *op. cit.*, fig. 198.

⁸ Amb el títol de *Guineu vigilant uns galls*.

⁹ Vegeu A. PRANDI i altres, *Ombrie romane*, La Pierre-qui-vire 1980, lám. 68.

¹⁰ Vegeu C. CAHIER i A. MARTÍN, *op. cit.*, lám. XXI, AI, datat al segle XIII. Belles-Lettres franç.: núm. 283, in-fol., fols. CCIII-CCXXXVII.

¹¹ Per exemple, en el de Girona, fol. 181r; el de Ferran I, fol. 197; o el de Silos, fol. 157.

¹² Tal com assenyalà C. CID (*Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del Beato*, dins «Compostellanum», vol. X, 1965, 232, nota 2); vegeu, també, J. M. PITA ANDRADE, *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Avila*, Madrid 1955, lám. 12.

¹³ Vegeu els textos reproduïts a C. CAHIER i A. MARTÍN, *op. cit.*, 207-208, en un apartat dedicat a la guineu.

Toledo és una bona mostra, bé que posterior. Cal afegir que una faula d'Ísop¹⁴ presenta un moment en què la guineu vol fer baixar un gall d'un arbre argüint que vol abraçar un animal de tan bona veu. Manca, però, una font precisa per al conjunt, que s'aproxima als de Yuste i al manuscrit francès, bé que aquest amb altres ocells.

El text del Fisiòleg diu que la guineu és un animal molt pèrfid i enginyós, que sempre va per camins errants i que, amb els seus ardits pot enganyar els ulls aguts de les aus. Quan no té prou aliment, s'unta el cos amb quelcom que sembli sang i s'ajeu en un lloc visible, amb la llengua enfora; els corbs i altres ocells, en veure-la, es pensen que és morta i baixen confiats damunt el seu cos; la guineu salta i els atrapa.¹⁵ Sant Isidor de Sevilla¹⁶ també es refereix a aquest animal de la mateixa manera que el Fisiòleg dient, entre altres coses que mai no va recte en el seu caminar. Les esmentades representacions dels Beatus il·lustren, com en el de Girona, un text en el qual hom presenta la guineu com a animal de l'engany i com a símbol dels heretges.¹⁷ En l'esmentada història de Renard i Chantecler, del Roman de Renard,¹⁸ la guineu acaba atrapant el gall en un avís per als mentiders i convertint-se en símbol de la vilania, com indica Isabel Mateo.¹⁹ Aquestes darreres interpretacions poden ésser forçades, a causa de la cronologia avançada de l'esmentada faula.

Émile Mâle es refereix directament a l'exemplar tarragoní, tot atribuint l'escena a l'engany dels bestiaris.²⁰ El text, segons ell, ens ensenya que es tracta d'una imatge de les maniobres de Satanàs per a temptar els homes, i afegeix que aquella apareix ja en el Physiologus d'Esmirna, essent imitada per la del

¹⁴ Titulada *el gos, el gall i la guineu*, dins ESOPPE, *Fables*, París 1967 (27), «texte établi et traduit par Émile Chambry», 79, núm. 180. Hom pot tenir en consideració també un text de les faules d'Ísop en llengua catalana del començament del segle XVII on, sota el títol de *De la rabosa i el gall*, en el Llibre quart, se'ns diu que la guineu pateix fam i es troba davant un gall, al qual diu que vol sentir-lo cantar; aquest, en tancar els ulls és atrapat per la guineu, alhora que els pagesos s'adonen del fet; el gall, aleshores, li diu que expliqui que ella és el seu amo; en parlar, l'ocell s'escapa i puja a dalt de l'arbre, mentre la guineu se'n penedeix (vegeu *Faules de Isop philosof moral preclarissim, y de altres famosos Autors, historiades y de nou corregides*, Barcelona 1612, 114-15, signat per Hieronym Margarit). El darrer moment també pot ésser acoblat al cimaci tarragoní amb l'última escena, donada segons un possible relat com la primera, amb que es veu, aleshores, perfectament ordenada d'esquerres a dreta.

¹⁵ R. RANDALL JR., *A Cloisters Bestiary*, 28.

¹⁶ *Etimologías. Edición Bilingüe, II (Libro. XI-XX)*, versió de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid 1983 (introducció de M. Díaz y Díaz); Llibre XII, cap. 2, 29.

¹⁷ Fol. 181r (vegeu la transcripció de H. SANDERS, *Beato in Apocalipsin. Libri Duodecim*, Roma 1930, 488).

¹⁸ Obra de Pierre de Saint Cloud, del 1176, com a creador del primer text d'entre les aproximadament 30 branques amb què compta. El tema del Roman de Renard és representat també com una crítica a la societat, i en especial al clergat, malgrat que la guineu és ja representada en l'art clàssic. Aquesta significació, que s'anirà carregant amb matisos polítics, potser no s'adigui a l'exemplar tarragoní; cal tenir en compte, a més, que a la península Ibèrica el text no fou conegut com a història completa. Per a aquest tema són interessants les obres de P. LAVADO PARADINAS (*Acerca de algunos temas iconográficos medievales; el «Roman de Renard» y el «Libro de los Gatos» en España*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXXXII, núm. 3, 1979, 551-567) i K. VARTY (*Reynard the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art*, Leicester 1967).

¹⁹ *Op. cit.*, 204.

²⁰ *L'art religieux du XIII.ème s.*, 334.

manuscrit de l'Arsenal.²¹ També esmenta aquest cimaci Bertaux,²² que confon la guineu amb un gat i diu, a més, que el tema és extret de les faules d'Ísop, cosa que només parcialment pot ésser certa. Puig i Cadafalch, malgrat que reproduïx íntegrament les paraules de l'anterior,²³ en torna a parlar més endavant, on coincideix amb Mâle quant als costums de l'animal i al seu simbolisme demoníac, com a temptador de l'home.²⁴ Duran i Canyameres també en parla, però mescla sense raonar-ho el tema amb el dels costats,²⁵ treient com a conclusió la idea que hom no pot fiar-se dels qui semblen adormits, alhora que nega que sigui inspirada en les faules d'Ísop.

A tall de conclusió, malgrat una possible confusió o barreja de models i fonts literàries, queda clara la seva vinculació al text del Fisiòleg, causa per la qual es fa difícil de considerar-lo com a faula.²⁶ Més aviat s'hi han mesclat algunes tradicions, en imatges que poden presentar els seus antecedents, precedint altres conjunts anàlegs. El seu simbolisme, relacionat amb el dimoni (i per tant de clar sentit negatiu), amb l'engany i amb els heretges, és prou clar.

Guineu vigilant uns galls

(Caps. 15-16*abd*) figs. 27-28

El tema és situat damunt fulles d'acant, que ocupen la meitat inferior del tambor, i davant un fons de lòbuls compostos de folíols còncaus que s'acosten al del frontal i al d'altres capitells del claustre. A l'esquerra apareix la guineu vigilant uns galls que picotegen els acants en la cara més ampla i la lateral *b*, disposats en parelles afrontades de dues maneres: prop del quadrúpede, una parella inclina el cos cap avall i vers el centre, mentre que a l'altre capitell les parelles se centren simètricament a l'angle i amb el cap alçat.

El conjunt presenta un doble interès, tant pel tema desenvolupat com pel marc en què s'integra. En primer lloc, el motiu no presenta un model anterior prou definit, ni tampoc coetanis, bé que cal recordar un dels moments del tema anterior en què la guineu espera que baixi el gall, i del qual el que ara tractem podria constituir una ampliació o interpretació, com un exemple més de la seva difusió. Jean Adhémar es refereix a la Bíblia de Carles el Calb,²⁷ amb una imatge

²¹ *Op. cit.*, 334.

²² *Formation et développement*, 238.

²³ *L'architecture romànica a Catalunya*, 3, 490.

²⁴ *Op. cit.*, 741-43.

²⁵ *Acrobata i músic (L'escultura mitjieval)*, 165).

²⁶ Tot plegat però, fa destacar el problema de les fonts, habitual en el claustre de Tarragona; treballs com els de L. CORTÉS VÁZQUEZ (*Le Roman de Renard. Aventuras de Renard el Zorro (Episodios II, I, Ia y Ib)*, Salamanca 1979), NYKROG (*Les Fabiaux*, Ginebra 1973) i J. DUFORNET (*Le Roman de Renard (Branches I, II, III, IV, V, VIII, X, XV)* París 1970) no presenten dades més precises que ens puguin ésser útils per a l'exemplar del claustre.

²⁷ *Influences antiques*, 224.

de la guineu seguint una gallina i els seus pollets en uns dels seus cànons; d'altra banda, Debidour només esmenta un exemplar, i del segle XVII, en què una guineu segueix uns pollastres.²⁸ Un manuscrit hebraic del 1476 presenta el tema de la gallina i els seus pollets, seguidament atrapats per dues guineus.²⁹

Mereix atenció el marc vegetal, per dos motius. En primer lloc, per la semblança que presenten les fulles d'acant inferiors amb les de la porta que comunica la catedral amb el claustre,³⁰ seguint la mateixa estructura i volent imitar-ne el treball, ara menys refinat; els ocells també picotejant són ara els galls. Es tracta de l'únic punt de contacte probable entre ambdós conjunts. En segon lloc, és també interessant el tipus de disposició dels animals sobre la renglera esmentada, almenys en proporció a les altres escenes. En el claustre hi ha nombroses figuracions entre motius vegetals, alguns derivats del corinti clàssic, però aquest és l'únic en què les fulles ocupen la meitat del tambor, com en el portal esmentat i en altres capitells de l'interior de la catedral; fet que s'esdevé particularment en conjunts de Borgonya, segons assenyalava D. Jalabert,³¹ tal com veiem a Saint-Lazare d'Autun³² i a Vézelay.³³ La dependència del capitell tractat respecte al de la porta sembla molt probable.

Els aspectes simbòlics del motiu, ja desenvolupats en el tema anterior, rau de nou en l'engany i en una de les formes sota les quals apareix el dimoni, com un avís davant el perill de la temptació.³⁴

El gat i les rates

(Cim. 15-16a) figs. 27-28

Una processó de rates que porten a enterrar un gat és interrompuda per aquest que, havent fingit d'ésser mort, hi salta al damunt. Ambdós moments apareixen diferenciats a esquerra i dreta, respectivament. Primer, el gat, de panxa enlaire i amb les potes rígides, la boca i els ulls oberts, és transportat en una llitera per quatre rates; a sota, una altra sosté, caminant, una aixada; al davant,

²⁸ En un fris del presbiteri de l'església de Sizun (*Le Bestiaire sculpté*, fig. 276).

²⁹ Oxford, Bodleian Library, Ms. Kennicott, 1, fol. 7v (vegeu T. METZGER, *Note sur le motif de «la poule et des poussins» dans l'iconographie juive*, C. A., vol. XIV, 1964, 247, fig. 2..

³⁰ Vegeu F. VICENS, *Catedral de Tarragona*, lám. 233.

³¹ On la fulla d'acant té un paper cabdal (*La flore sculptée*, 59-62).

³² Vegeu G. DUBY, *Europa en la Edad Media. Arte románico, arte gótico*, Barcelona 1981, fig. 147.

³³ Vegeu D. JALABERT, *op. cit.*, lám. 29C. Caldria afegir que, a més de la renglera d'acants, el record del capitell corinti clàssic es manifesta també en la disposició dels galls, especialment en els de la dreta: el cap ocupa el lloc de les volutes i sembla complir llur funció, alhora que el cos insinua la curvatura de les tiges i les cues els cercells o petites volutes.

³⁴ Davant la presència d'una quantitat remarcable de galls, és oportú de parlar ara de llur simbolisme, ben divers. A més del paper d'ocell de l'alba amb un significat d'ordre atmosfèric, geogràfic i cronològic, anunciant el sol de llevant i les hores, cal veure-hi una figura de la resurrecció, de la clarividència i de la vigilància. En els bestiars hom dona al gall el poder, excepcional, d'intimidat el lleó (V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 312-14). En un sentit negatiu pot simbolitzar la còlera i la luxúria (I. MATEO, *op. cit.*, 77).

D'altra banda, i pel que fa a la identificació de l'escena, P. BAYLE atribueix el conjunt a un combat de

tres rates més dues altres objectes que són els asperges,³⁵ la caldereta i un estendard que oneja. El segon moment és centrat pel gat, que ha saltat, i ha atrapat una rata entre la gola i les urpes; la resta fuig desordenadament i en direccions oposades, havent deixat anar els objectes que portaven, ara ocupant el fons.

El tema no presenta antecedents o paral·lels del mateix tipus, perquè sigui considerat normal. Tot i així, hi ha exemplars que se li acosten pel fet de tractar l'enfrontament entre aquests dos mamífers i l'engany del felí. Així, el sostre de la catedral de Terol presenta el tema del gat penjat per les rates,³⁶ com en el del claustre de Silos, on és observat per tres rates.³⁷ Un altre exemple, també posterior, el tenim en el cadirat de la col·legiata de Talavera de la Reina.³⁸ Un probable reflex del tema el podem trobar en un quadrúpede que n'atrapa un altre en un ábac de l'ala meridional dels claustres de Tarragona, que potser presenta els mateixos dos mamífers.³⁹ El gat pot tornar a aparèixer a la galeria occidental, on Puig i Cadafalch esmenta un gos que en persegueix un,⁴⁰ interpretació que caldrà analitzar en el seu moment i no en aquest treball.

Malgrat aquestes aproximacions referents a la rivalitat clàssica entre aquestes dues espècies, l'exemplar tarragoní, per la seva originalitat i pel seu tractament narratiu i anecdòtic, ha d'ésser considerat excepcional.

El tema de la faula del gat i les rates es presenta com un dels més interessants i problemàtics ensembla de l'obra escultòrica de la catedral de Tarragona.⁴¹ El seu interès mereix un estudi detingut.

De fet, l'escena ja ha estat tractada, no sempre correctament, per molts dels qui han escrit sobre el claustre de Tarragona. L'escena ja cridà l'atenció al pare Villanueva, el qual, però, la interpretà erròniament.⁴² Street també en parla i la reproduïx.⁴³ Una de les descripcions més serioses, i també conegudes

galls, cosa que ho poden suggerir les ales desplegades d'una de les parelles (*La Catedral de Tarragona*, fig. 38), com s'esdevé a Saulieu i a Autun; cal considerar, però, la presència de la guineu.

³⁵ Coneguts també pels noms de salpasser o hisop.

³⁶ Conservat ara a la col·lecció Myron Taylor de Nova York, aquest tema és comparat al de Tarragona per l'autor S. SEBASTIÁN (*Techos turolenses emigrados*, dins «Teruel», núm. 22, 1959, 221-222), considerant aquest una variant més del tema general.

³⁷ És curiós, a més, que en el mateix conjunt aparegui la faula del llop i l'ase i aquest, mort, és estirat en una llitera com la que és ocupada pel gat.

³⁸ Vegeu I. MATEO, *Temas profanos*, fig. 275.

³⁹ Vegeu *Quadrúpede atrapa-ne un altre*.

⁴⁰ Cim. 43-44a. A *L'arquitectura romànica*, 3, 490, i posteriorment a *L'escultura romànica*, 110. En canvi, F. DURÁN I CANYAMERES, a *L'escultura mitjeval*, 167, parla de «gos empaïtant un conill».

⁴¹ Aquest interès, afegit a la seva originalitat, l'ha convertit en el tema més popular i atractiu (també a nivell turístic), de manera que és el primer a ésser esmentat en totes les guies referents a la catedral.

⁴² A *Viage literario a las iglesias de España*, t. XIX, Madrid 1851, 112, on parla d'un enterrament d'un gat a càrrec d'altres gats.

⁴³ A *La arquitectura gótica en España*, Madrid, s.a., 304 i 305. Cal destacar, d'allò que diu, les paraules següents: «Sirva de ejemplo la fábula que copié de uno de los ábacos en el claustro meridional: rebosa un humorismo y una gracia completamente ausentes de las convencionales tradiciones de nuestras actuales escuelas artísticas». I continua parlant de «... las infelices ratas que se olvidaron de atar a su terrible enemigo».

segurament perquè Puig i Cadafalch la reproduïx en les seves dues grans obres,⁴⁴ és la d'Émile Bertaux.⁴⁵ Louis Réau també l'esmenta, però confon, sorprenentment, el gat amb una guineu.⁴⁶ Finalment, Pere Batlle també la destaca entre altres representacions del claustre.⁴⁷

La identificació dels animals podem considerar-la segura. Els petits responen perfectament a les rates, amb les lògiques diferències normals en l'època, i la seva proporció respecte a les dimensions del gat poden respondre suficientment a la realitat. Quant al possible gos, que actua com a fossor,⁴⁸ la seva diferència respecte als altres éssers rau en les potes lleugerament més altes, però el tipus de cap i la cua s'acosten molt al de les rates.

El principal problema plantejat per aquest tema és el derivat de la seva possible font d'inspiració. Bertaux⁴⁹ creu que es tracta d'una faula d'Ísop, mentre que Duran i Canyameres⁵⁰ ho nega. Puig i Cadafalch creu haver trobat la font entre les esmentades faules.⁵¹ Però el tema de Tarragona no respon exactament a la història proposada, bé que al·ludeix a l'engany del gat a la rata, fent-se el mort. Tampoc altres textos medievals, anteriors i posteriors al conjunt, no parlen d'una situació com aquesta: ni Sant Isidor de Sevilla,⁵² ni la *Disciplina Clericalis*,⁵³ tampoc els contes del *Calila e Dimna*⁵⁴ ni el posterior *Libro de los gatos*.⁵⁵

⁴⁴ Vegeu referències nota 40. No obstant això, el tema és analitzat més seriosament en una altra part de la seva primera obra (pàg. 741), de què ja parlarem en el seu moment.

⁴⁵ A *Formation et développement*, 238.

⁴⁶ A *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 111. El compara, a més, amb temes de la catedral de Mòdena i de San Zeno de Verona, dient que els exemples són més nombrosos en l'escultura en fusta, en els cadirats de cor. En l'exemplar de Verona, certament, hi ha un animal, que cal suposar que es tracta d'una guineu, en una illitera que és transportada per dos galls (vegeu H. DECKER, *El arte románico en Italia*, Barcelona 1969, lám. 261).

⁴⁷ En la darrera de les més serioses i assolides monografies sobre la catedral de Tarragona, *La catedral de Tarragona*, 71 i fig. 38.

⁴⁸ Possibilitat que fou assenyalada per E. BERTAUX, *op. cit.*, 238.

⁴⁹ Id., id.

⁵⁰ *Op. cit.*, 140.

⁵¹ Entre les faules d'Ísop, aquesta es troba entre les de «la translació nova de Remici» (llibre cinquè), amb el núm. 8, d'acord amb el llibre *Faules de Isop filosof moral preclarissim, y de altres famosos Autors, historiades y de nou corregides*, Barcelona 1612, i signat per Hieronym Margarit. L'argument, resumit, de la faula és el següent: un gat sent que en una casa hi ha moltes rates; hi va i se'n menja moltes fins al punt que elles decideixen d'habitar en un lloc més elevat perquè el gat no hi arribi; aquest, adonant-se d'aquesta decisió, es fa el mort penjant-se d'una barra; però una rata el veu i diu que no se'n fia. La moralització diu que el prudent i savi no cau en la trampa de qui ja l'ha enganyat (pàgs. 148-49). Aquesta història, però, obeeix més als exemplars de Terol, Silos i Talavera que al de Tarragona.

Quant a l'estranya catalogació d'aquesta faula, de la qual no he trobat explicació, cal dir que una amb argument molt semblant i la mateixa moralització apareix en una edició diferent de les faules d'Ísop (ESOPÉ, *Fables*, «texte établi et traduit par Émile Chambry», París 1967 3.^a edició, 1927 —, 9), amb el núm. 13.

⁵² SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías. Edición Bilingüe, II* (*Libr. XI-XX*), versió de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Introducció de M. Díaz y Díaz, Madrid 1983, 77. Aquí només diu que el gat és un animal molt enginyós (*Libro XII*, 2-38).

⁵³ PEDRO ALFONSO, *Disciplina Clericalis*, edició i traducció del text latino por Ángel González Palencia, Madrid-Granada 1948.

⁵⁴ *La antigua versión castellana del Calila y Dimna*, Madrid 1915.

⁵⁵ En l'«Enxiemplo del gato con el mur» núm. IX) el gat es fa el monjo per tal de caçar una rata. Vegeu J. E. KELLER, *El Libro de los Gatos. Edición crítica*, Madrid 1958, 46-47. L'autor d'aquest treball remarca el fet que aquest text és una reducció i traducció de les «*Fabulae*» d'Odo of Cheriton, monjo anglès que viatjà a la Península Ibèrica el 1224 (pàgs. 10 a 18). L'únic manuscrit del primer es troba a Madrid, B.N., núm. 1182.

Vista la manca, per ara, d'una font literària exacta, però manifestat l'enfrontament entre ambdós mamífers, cal pensar que es tracta d'una escena que reflecteix la transmissió d'una tradició popular, d'origen difícil de determinar, tal com indica Santiago Sebastián quan parla de l'exemplar citat de Terol.⁵⁶ En el fons, però, hi ha la idea donada per les faules d'Ísop i altres textos.

L'altre aspecte important, menys problemàtic, és el seu significat. El tema segueix clarament la línia de les faules, moralitzant, i així cal considerar-lo, al·ludint al prudent que no es deixa enganyar per segona vegada, apropant-se en això als exemples posteriors esmentats.⁵⁷ Les estratagemes del gat per a caçar les rates, comparades amb les de la guineu,⁵⁸ simbolitzen les del dimoni que tempta els cristians, alhora que les rates també poden aparèixer com a imatge d'aquell.⁵⁹

El tema manifesta, a més, la clàssica rivalitat entre aquests dos animals, nascuda de la preferència del gat per la rata com a aliment, així com la domesticitat del primer, al qual hom fa protagonista a la narració, i és presentat com a caçador durant l'Edat Mitjana, cosa que sovintejava durant l'època gòtica.⁶⁰

Finalment, el caire narratiu del relleu, el seu anecdotisme i gairebé ironisme, ens anuncien quelcom nou que a França ja feia temps que es desenvolupava, «el naturalisme» a què es refereix Puig i Cadafalch,⁶¹ i que, en el cas concret de la lluita entre el gat i la rata, s'anticipa a exemplars que presenten temes anàlegs.

2

L L E O N S

El lleó és un animal força representat en el claustre, i l'ala meridional no n'és una excepció, corroborant així el seu paper d'animal més representat

⁵⁶ *Op. cit.*, 222.

⁵⁷ Malgrat que Isabel Mateo (*Temas profanos*, 292) vegi en tots ells el gat com a víctima de les rates, com a imatge del món al revés. A propòsit d'aquest treball, hi ha unes aportacions (J. FRADEJAS, *Apostillas literario-artísticas*, I i II, «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», Universidad de Valladolid, núm. XLV, 1979, 287 a 298, i núm. XLVIII, 1982, 209 a 222), amb més dades literàries, però que no aporten res de nou respecte a allò que ens interessa.

⁵⁸ No oblidem que el mateix pilar a què pertany l'escena compta amb dos bons exemplars referents a aquell animal.

⁵⁹ L. RÉAU, *op. cit.*, 112. D'altra banda, aquesta advertència davant els perills de la temptació — que ja hem vist en les representacions de la guineu —, pot ésser entesa com dirigida al clergat, car alguns dels animals duen objectes litúrgics. Això ens apropa a un satirisme que veiem més accentuat en un capitell del claustre de Sant Martí del Canigó (Conflent), que pertany a la segona sèrie i que és datat al primer terç del segle XIII, on apareixen simbolitzats els vicis del clergat, a base d'animals acompanyats també d'objectes litúrgics (vegeu P. PONSICH, *Chronologie et typologie des cloîtres romans roussillonnais*, C.S.M.C., núm. 7, 1976, 88, lám. VI, 1-2).

⁶⁰ I. MATEO, *op. cit.*, 78.

⁶¹ Especialment a *L'escultura romànica*, 3, pàgs. 105-106. Fou insinuat també per E. BERTAUX, *op. cit.*, 237 i 238.

en la fauna esculpida.⁶² A part dels casos en què l'hem vist enfrontat a l'home, apareix sol en composicions simètriques i de caràcter ornamental en tres ocasions, a les quals cal afegir aquella de caràcter familiar, en què un cadell és alletat per la mare.

Tot i el caràcter ornamental a què ens hem referit, és oportú de referir-se ara al seu ric simbolisme. Considerat el rei dels animals, és el primer dels esmentats en el Fisiòleg i en tots els bestiaris.⁶³ Les cultures antigues l'identifiquen amb el Sol ⁶⁴ i, amb el Cristianisme, el seu significat s'enriquí amb nombrosos simbolismes de sentits oposats, entre el bé i el mal, entre Jesucrist i el dimoni.

El Bestiari de Philippe de Thaon ens parla del seu costum quan caça: delimita un cercle al terra amb la cua, amb què el cercle representa el Paradís i la cua la Justícia de Déu. Representa l'Encarnació, que fou duta a terme d'amagat per a esquivar la vigilància del dimoni, quan borra les seves petjades quan els caçadors el cerquen.⁶⁵ Simbolitza la Resurrecció de Crist amb el costum del mascler que amb el seu alè dona vida al nadó després de tres dies. En encarnar el sobirà de l'Univers és un animal reial. Hugues de Saint-Victor ens parla del lleó com a animal generós i noble, que respecta aquell que ha abatut, igual que Crist concedeix el perdó a aquell qui l'hi implora.⁶⁶ No podem oblidar que representa l'evangelista Marc quan apareix en les representacions del Tetramorf.

D'altra banda, el lleó és presentat també amb un simbolisme negatiu, com a ésser odiós, imatge del dimoni.⁶⁷ En aquest sentit cal destacar un sermó que el *Speculum Ecclesiae* té, per al Diumenge de Rams, sobre el verset del Salm XC que diu: «Tu caminaràs sobre l'àspid i el basilisc, i tu trepitjaràs el lleó i el dragó».⁶⁸

Segons el seu context, el lleó pren un significat o l'altre,⁶⁹ i és admissible en molts casos l'ambivalència.

⁶² V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 203.

⁶³ En tenim una bona mostra en els Bestiaris relacionats per C. CAHIER i A. MARTÍN a *Mélanges d'Archéologie*, II, 94 a 97.

⁶⁴ J. E. CIRLOT, *Diccionario de simbolos*, Barcelona 1981, 271.

⁶⁵ Tal com explica el Fisiòleg de Teobald, del segle XI. Extret de J. YARZA et al., *Arte Medieval II. Románico y Gótico*, dins «Fuentes y Documentos para la Historia del Arte», 3, Barcelona 1982, 176, 62.1.

⁶⁶ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 290.

⁶⁷ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, 60.

⁶⁸ Extret de É. MÂLE, *L'art religieux du XIII.ème s.*, 61..

⁶⁹ A més de les obres ja esmentades, interessa també allò que diu N. GUGLIEMI a *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires 1971, 85, nota 10.

⁷⁰ Tenim, d'una banda, el conegut timpà de la catedral de Jaca, amb els dos lleons flanquejant un crismó trinitari, a propòsit del qual és oportú ara d'esmentar la darrera anotació, de J. M. CAAMAÑO, *En torno al timpán de Jaca*, «Goya», núm. 142, 1978, 200 a 207; el sentit dels lleons és clarament cristològic, simbolitzant Jesucrist ressuscitat i clement: l'autor ens destaca el fet d'ésser-hi representat el Crist ressuscitat que regna sobre la mort terrena i la mort espiritual, en restablir el regne de la gràcia, de manera que mentre perdona el pecador penedit que és atacat per la serp, destrueix els imperis del basilisc i de l'ós (símbols de la mort) trepitjant-los; així, amb aquests éssers evocadors del pecat i de la mort, s'incitava l'espectador a netejar-se de vicis si no volia morir en segona mort, representada en els animals sotmesos al lleó (pàgs. 206-207).

Aquesta riquesa, unida a les possibilitats ornamentals, són les causes de la seva proliferació en l'escultura romànica. En el claustre, el seu aspecte de vegades monstruós pot remarcar-ne el caràcter negatiu, bé que sempre es combina amb el caràcter decoratiu, amb l'ajut de motius vegetals.

Lleons adossats de cap comú

(Cap. 56ab)

Dos lleons adossats tenen el cap comú, i donen lloc a una composició simètrica. Dreçats i tocant-se els respectius dorsos, el coll es torça fins a conduir el cap a l'angle; aquest, amb la gola oberta, mossega les corresponents cues que han passat entre les potes i davant el ventre; les potes devanteres presten suport als cossos dirigint-se als extrems del tambor.

El tipus de composició mitjançant els lleons adossats i amb el cap girat vers l'angle, o unit a l'altre, apareix bastant arreu. D'aquests ens interessen especialment aquells que s'assemblen positivament al de Tarragona: amb el cap comú i mossegant-se la pròpia cua.

En general, aquest tema s'origina vers la segona meitat del segle XI i és inspirat en models procedents de teixits i peces d'orfebreria orientals.⁷⁰ M. Igarashi ens parla d'aquest tema i n'estudia l'evolució des que l'animal s'introdueix lentament en l'estructura del capitell corinti clàssic fins que els dos caps es fonen en un, tot ressaltant la importància de l'angle.⁷¹ Dins aquest darrer graó de la seva evolució es presenta un capitell de Sainte-Radegonde de Poitiers,⁷² exemple pràcticament igual al que ens ocupa.

El tema tarragoní, però, no ha de tenir necessàriament com a antecedent un exemplar del Poitou. En el moment de la seva execució, era ja molt difós i amb nombroses variants. Formant part de temes una mica diferenciats, apareixen amb el cap unit en el claustre de Moissac⁷³ i a l'interior de Sant Serni de Tolosa.⁷⁴ La catedral de Tarragona ens ofereix un exemplar a l'interior, a l'angle oriental del braç dret del creuer, on quatre lleons apareixen alçats, els dos del mig adossats, però amb el cap separat l'un de l'altre i amb la cua entrellaçada amb la del vef. També nombrosos són els exemples anàlegs que podem esmentar en el romànic català: al claustre de la catedral de Girona, en el capitell

D'altra part, en sentit negatiu, representa les forces del mal, com en la lluita amb Samsó o amb David (vegeu *David lluitant contra el lleó*).

⁷⁰ M. IGARASHI-TAKESHITA, *Le lion dans la sculpture romane en Poitou*, a C.C.M., 1980, 1, 39.

⁷¹ *Op. cit.*, 37-54, amb nombroses il·lustracions. Aquest fet és presentat per l'autor com una novetat introduïda en aquella zona.

⁷² Vegeu *id.*, fig. 6. Altres exemplars propers a Tarragona apareixen reproduïts o dibuixats esquemàticament.

⁷³ Vegeu M. VIDAL, *Moissac, La Pierre-qui-vire*, 1976, lám. 15.

⁷⁴ Vegeu J. ROCACHER, *Saint-Serni, La Pierre-qui-vire*, 1982, lám. 28.

exterior del pilar sud-occidental; a l'ala de ponent del de Sant Pere de Galligats; i a la porta romànica de l'antiga església del monestir de Montserrat.⁷⁵ Tampoc no podem oblidar la gran difusió del lleó en l'escultura rossellonesa, amb abundants i similars exemples a Cuixà i a Serrabona dels quals deu derivar un exemplar del claustre de Ripoll d'estructura idèntica al capitel tractat.⁷⁶

El capitel de Tarragona es presenta, doncs, com una variant més del tema, que es pot relacionar amb exemplars catalans o amb un origen comú de tots plegats.

Lleons dreçats, sota fulles d'acant

(Cap. 34bcd) fig. 29

Sota un fons derivat dels fullatges d'acant apareixen quatre lleons dreçats simètricament. Els dos lleons del mig, adossats mútuament, centren la composició; igualment que els del capitel anterior, torcen el coll per afrontar els caps, separats per un fruit granulós que penja entre dues fulles lobulades; el cos apareix mig inclinat amb les potes davanteres donant-li suport sobre un motiu vegetal, i les cues passen, com és habitual, entre les cames i acaben en semipalmeta, gairebé tocant el fruit. Els lleons dels costats apareixen amb els cossos afrontats als dels dos interiors i mantenint la simetria, amb el mateix posat.

Coneguda la similitud del marc vegetal respecte al capitel veí i a altres del mateix pilar,⁷⁷ cal referir-nos ara a l'aspecte compositiu. Els seus paral·lels més directes són de la mateixa catedral, en un quadrat perlejat en el qual s'inscriuen, adossats igual que els dos centrals del capitel; un capitel de l'interior presenta una composició del mateix tipus. Els centres més propers a Tarragona, com la porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida, ofereixen també el tema, igual que un àbac procedent del segon taller de la Daurada.⁷⁸ Tampoc no podem oblidar algun dels temes de Serrabona⁷⁹ i relacions més llunyanes com la d'un capitel de Neuvy-Saint-Sépulcre.⁸⁰ Cal dir, doncs, que el motiu és ben normal, i present en centres vinculats d'una manera o altra al claustre.

Lleons d'esquena separats per motiu vegetal

(Cim. 69b)

Dos lleons apareixen simètricament l'un d'esquena a l'altre, separats per un motiu vegetal. Estan mig dreçats, recolzant les potes davanteres a l'extrem

⁷⁵ Vegeu A. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, Monestir de Montserrat 1935 (31), 65.

⁷⁶ Vegeu E. JUNYENT, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona 1975, pàg. 223 superior.

⁷⁷ Els dels temes *Fulles d'acant amb fruits penjants*, A i B. Fa parella amb el dels *Ocells picotejant fruits*, B, també afrontats i adossats.

⁷⁸ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 152.

⁷⁹ Vegeu M. DURLIAT, *Roussillon roman*, La Pierre-qui-vire 1958, lám. 17, pàg. 68.

⁸⁰ Vegeu J. FAVIÈRE, *Berry roman*, La Pierre-qui-vire, 1970, lám. 51.

superior del cimaci i torçant el coll de manera que el cap gairebé toca el dors respectiu. Les cues pengen dels costats del motiu vegetal, també simètric, compost d'una doble tija que s'arqueja i passa davant el cos de les feres, i acaba en semipalmeta.

Seguint un esquema simètric com en els anteriors casos, la composició potser no és tan habitual, però sí el fet d'enxarxar-se amb motius vegetals. Entre els exemplars que més se li acosten, hom pot esmentar un capitell procedent de San Flaviano de Montefiascone (sud de la Toscana), del segle XI, també entre tiges.⁸¹ Bé que diferents estilísticament, mereixen d'ésser esmentats dos lleons amb els caps als angles i estirats d'un altre cimaci del claustre, ara entre cintes.⁸² El claustre de Moissac té un cimaci amb dos lleons passants que es donen l'esquena i s'entrellacen mútuament la cua, bé que el cap es fon a l'angle amb el de la cara veïna.⁸³

Lleona alletant un cadell

(Cap. 30a) fig. 30

Una lleona, bé que representada amb una poblada crinera, apareix alletant el seu cadell que és sota seu. La cua és acabada en semipalmeta i en voluta, un cop ha passat entre les potes.

El tema ara analitzat no apareix habitualment a l'art romànic. De tota manera, entre l'art romà hem trobat un exemplar semblant en un relleu procedent del Palazzo Grimani,⁸⁴ una lleona amb dos cadells, un dels quals està mamant. No obstant, l'exemplar que més s'acosta al de Tarragona i de més qualitat que aquest, el veiem en la façana de Sant Gèli (o Saint-Gilles-du-Gard),⁸⁵ amb la lleona, en un posat semblant al del tema tarragoní, alletant el seu cadell, tot plegat dins un cercle. Aquest és l'únic exemple que pot comparar-se al del claustre de Tarragona. Trobem, a més, escenes d'aquest tipus familiar entre altres animals: la cabra i el cabrit a la façana de l'església de Santa Maria de Uncastillo,⁸⁶ l'ase i el pollí a la catedral del Burgo de Osma,⁸⁷ la cérvola i el cervatell a Santa Maria la Real de Sangüesa,⁸⁸ o també l'ós i el seu cadell a la llinda del portal de la Pierre di San Cassiano a San Frediano a Settimo (Pisa).⁸⁹

⁸¹ Vegeu M. CINOTTI, *Arte de la Edad Media*, Barcelona 1968, fig. 335.

⁸² Cim. 1-2c.

⁸³ Vegeu M. VIDAL, *op. cit.*, lám. 5.

⁸⁴ Conservats ara al Kunsthistorisches Museum de Viena. Vegeu A. GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano*, Madrid 1972, 2.^a edició, fig. 307. Al seu costat hi ha, a més, una ovella alletant l'anyell (fig. 306).

⁸⁵ Vegeu V. H. DEBIDOUR, fig. 401. En parla també W. S. STODDARD, *The façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its influence on French Sculpture*, Middletown (Connecticut) 1973, 49-50, fig. 51, sense aclarir-ne res.

⁸⁶ Vegeu A. CANELLAS-LÓPEZ i A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, La Pierre-qui-vire, 1971, fig. 134.

⁸⁷ Esmentat a *Camells i acrobates*, nota 23.

⁸⁸ Vegeu L. M. de LOJENDIO, *Navarre romane*, La Pierre-qui-vire, 1967, lám. 59.

⁸⁹ Vegeu H. DECKER, *El arte románico en Italia*, Barcelona 1969, lám. 62.

Això és el que dona de si aquest tema que pot presentar-se excepcional, almenys pel que fa a Catalunya. Pot ésser considerat una variant dels temes relacionats dels altres animals o, més probablement, inspirat en exemplars com el de Sant Gèli o un de romà, trobat entre les restes de l'antiga Tàrraco, conegut l'altre que hem esmentat.

La raresa del tema dificulta l'explicació del seu significat. Els Bestiaris no parlen del costum d'al·letar els cadells a càrrec de la lleona. Cal, a més, efectuar un parell de consideracions: primerament, no ens ha d'estranyar el fet que la mare dugui crinera perquè els artistes no es preocupaven per la distinció entre el mascle i la femella,⁹⁰ com també es veu en el relleu provençal presentat. D'altra banda, la cua acabada en motius vegetals, i d'una mida que ens mostra la seva presència intencionada, no ha de sorprendre i, a més, intensifica el caràcter decoratiu d'aquesta escena que podem definir com de caire familiar, sense un significat definit.

3

O C E L L S

El claustre de Tarragona, i molt especialment l'ala que ens ocupa, presenta una quantitat considerable d'ocells, de diverses mides i formant part de composicions variades, que reuneixen sempre les mateixes característiques, la identificació dels quals mai no és segura.

Són animals presentats sempre de costat, de cos més aviat arrodonit i consistent, coll lleugerament llarg, cap petit amb bec curt i robust, una cua plana i ampla. Sempre apareixen drets, amb les grapes agafades a un suport que varia segons els casos. El cos és cobert pel plomatge i per les ales, marcades amb llargues plomes, que els cobreixen més de la meitat del cos.

En la majoria dels casos apareixen de dos en dos, en composicions simètriques, i actituds que seran explicades en detall en el seu moment.

La presència d'aquests ocells no planteja cap problema. És una representació ben usual en l'escultura romànica que, a més, apareix en tots els monuments relacionats amb el claustre. A Catalunya, els claustres de Sant Cugat i de la catedral de Girona la presenten amb assiduitat; la veiem també a la porta de l'Anunciata de Lleida, en el dormitori del monestir de Poblet i en un capitell d'un arcosoli del claustre de Santes Creus. També el veiem amb freqüència en conjunts llenguadocians: en un capitell del claustre de Moissac,⁹¹ a la taula d'al-

⁹⁰ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 203.

⁹¹ Vegeu M. VIDAL, *Moissac*, La Pierre-qui-vire, 1976, lám. 14. En una composició simètrica que apareix sovint a Tarragona (Vegeu *Ocells picotejant fruits*, A i B), vinculats amb temes orientals.

tar de Sant Serni⁹² i en el claustre d'aquest conjunt,⁹³ així com entre les restes de la Daurada, pertanyents al primer taller,⁹⁴ o en l'anomenat capitell de «La chasse à l'ours».⁹⁵

No oblidem, però, que el tema és molt corrent en el romànic i que, per tant, la seva presència a Tarragona és lògica, si tenim en compte que ja era conegut a Catalunya. Les principals coincidències s'estableixen amb els conjunts autòctons i amb els tolosans.

La identificació correcta d'aquests ocells es presenta problemàtica, segurament perquè, en molts casos, hi són representats amb intencions purament ornamentals. Així, són nombroses les ocasions en les quals aquestes aus reben el nom genèric d'ocells, tal com ho fa Junyent referint-se a Sant Cugat.⁹⁶

És més concret, en canvi, Henry Rachou,⁹⁷ quan es refereix a un tema en el qual dues aus ataquen un mussol, en una base procedent de la Daurada,⁹⁸ parlant de corbs o de garces.

No podem descartar cap d'aquestes identifications, especialment la primera, que es relaciona simbòlicament amb el dimoni,⁹⁹ alhora que la seva forma pot recordar la dels coloms, de significat totalment oposat al dels corbs, en representació de Jesucrist o de les ànimes salvades.¹⁰⁰ No obstant això, en comptades ocasions hom pot assolir una identificació satisfactòria.

Ocells picotejant fruits. (A)

(Caps. 27-28abc) fig. 31

Quatre parelles d'ocells apareixen en una composició simètrica, adossats i picotejant uns fruits. La composició establerta per a cada parella és la següent: amb les potes recolzades sobre un motiu floral, es donen l'esquena, amb les ales plegades com de costum i les mans orientades cap amunt, torçant el coll per a girar els caps, afrontats, per picotejar un mateix fruit granulats que penja d'una renglera de fulles derivades de l'acant, com si se'l disputessin. Un altre ocell sol aparèixer en la cara *b*, girant el coll enrera per a aixecar el cap i pico-

⁹² Vegeu J. ROCACHER, *Saint-Sernin*, La Pierre-qui-vire 1982, làm. 38.

⁹³ Vegeu D. MILHAU, *Sculptures romanes*, Tolosa, s.a., s.p., «Journal des Collections», núm. 4.

⁹⁴ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 120.

⁹⁵ Id., id., núm. 81.

⁹⁶ *Catalunya romànica. Segle XII*, 145.

⁹⁷ *Pierres romanes de Saint-Etienne, la Daurade et Saint-Sernin*, Tolosa-París 1934, 169..

⁹⁸ Vegeu *Mussol picotejat per dos ocells*.

⁹⁹ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, 60. V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 320.

¹⁰⁰ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 344. Aquí val fer esment d'un tema propi de la iconografia cristiana primitiva, en el qual acostumaven a aparèixer dos coloms afrontats alimentant-se d'un calze, de manera que hom suggereix la salvació a través de la comunió, amb els coloms com a símbols de l'Eucaristia (R. REY, *Quelques survivances antiques dans la sculpture romane méridionale*, «Gazette des Beaux-Arts», t. XVIII, 1982, pàg. 175-76). Aquestes escenes, que podem veure per exemple a la pica baptismal de Saint-Aventin (vegeu M. DURLIAT i V. ALLÈGRE, *Pyrenées romanes*, La Pierre-qui-vire 1969, làm. 33) poden relacionar-se amb els ocells que, afrontats, picotegen fruits, que veiem sovint a l'ala meridional del claustre (tema esmentat a la nota 91).

tejar el fruit. L'estructura del fons vegetal, amb dues rengleres de fulles d'acant i volutes, es relaciona amb el capitell corinti llunyanament.

Aquest tipus de composició establert entre els dos ocells és una de les més emprades pels artistes del romànic, la difusió de la qual ultrapassa els seus àmbits. El seu origen és oriental, concretament a través d'objectes com els teixits sassànides, que presentaven temes regits per una simetria bilateral, amb animals o éssers monstruosos afrontats o bé adossats, entre els quals s'inclouen ocells. Així, per exemple, la veiem en peces d'origen islàmic, com la que es conserva al Museu d'Art de Catalunya, del segle XI i procedent de Toledo.¹⁰¹

D'altra banda, entre els cercles més relacionats amb Tarragona és un tema representat molt freqüentment. Les obres llenguadocianes presenten exemplars destacats com la taula d'altar de Sant Serni,¹⁰² o un capitell de Moissac. A Catalunya, el claustre de Sant Cugat presenta ocells picotejant fruits, encara de mida superior als que ara estudiem, si bé en la mateixa composició. Una obra posterior al claustre de Tarragona, el dormitori del monestir de Poblet, també en presenta.

Obres més allunyades també compten amb la presència del mateix tema, com l'església d'Aybar (Navarra),¹⁰³ la del castell de Loarre,¹⁰⁴ o també una clau de volta procedent de Venècia¹⁰⁵ i un capitell de Vézelay.¹⁰⁶

Quan a l'ocell que apareix sol a la cara que dona a la galeria, té un clar paral·lel en el claustre de Sant Cugat, i encara un altre en un arcosoli de la galeria adossada a l'església del monestir de Santes Creus.

Essent molt possibles els seus lligams amb temes com els de Sant Cugat o Tolosa, molts dels quals se situen també en marcs vegetals semblants als tarrajonins,¹⁰⁷ l'existència d'aquest tema esdevé lògica a causa de la seva gran difusió i constitueix una de les seves variants, de finalitat ornamental.

Ocells picotejant fruits. (B)

Cap. 33bcd)

Quatre ocells en composició simètrica igual que l'anterior, centrada pels dos del mig, picotegen els fruits que pegen d'una estructura vegetal, i dels

¹⁰¹ Vegeu M. C. FARRÉ i SANPERA, *El Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona 1983, fig. 2.

¹⁰² Vegeu J. ROCACHER, *Saint-Sernin*, La Pierre-qui-vire 1982, fig. 38.

¹⁰³ Vegeu J. GUBIOL i RICART i J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, «Ars Hispaniae», vol. V. Madrid 1948, fig. 236.

¹⁰⁴ Vegeu A. CANELLAS-LÓPEZ i A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, La Pierre-qui-vire 1971, fig. 71.

¹⁰⁵ Vegeu W. CAHN, *Romanesque sculpture in American Collections. IV. The Isabella Stewart Gardner Museum*, Boston, G., vol. VIII, 2, 1969, 61, fig. 16b.

¹⁰⁶ Aquests, a més, presenten el coll retorçat com els dos de la cara c del capitell que dona al pati del claustre. Vegeu V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, fig. 197.

¹⁰⁷ Trobem, especialment, un fons de fulles d'acant i volutes, les dents punxegudes de les quals poden ésser interpretades com una línia en ziga-zaga, en un capitell procedent de Saint-Etienne (vegeu P. MESPLE, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 33). No obstant això, aquest emmarcament de temes amb esquemes de-

quals cadascun té un gra al bec. El marc vegetal és el mateix que el d'altres capitells del mateix pilar.¹⁰⁸

Seguint una composició com la de l'anterior grup, l'afegiment de dos ocells més afrontats amb els del mig completa el conjunt, assemblant-se a un motiu de la taula de Sant Serni¹⁰⁹ o a un capitell del mateix claustre¹¹⁰ com a exemplars paral·lels. Ara, a més, ha variat el marc vegetal respecte als anteriors, constituint, com en el dels lleons, l'enriquiment de l'estructura estrictament vegetal d'altres capitells del mateix pilar.¹¹¹

Ocells disputant-se fruits

(Cap. 19abc) fig. 32

Tres grups simètrics d'ocells adossats, igual que en els anteriors grups, picotegen un fruit que semblen disputar-se. De nou varia el marc, ara derivat en estructura del de les fulles de lliri d'aigua, aquí totalment treballada a base de lòbuls a banda i banda que es van superposant.

Ens trobem davant una variant més d'una composició ja coneguda. La novetat, una vegada més, rau en el marc vegetal, en relació amb les fulles de lliri d'aigua, i fent parella amb el capitell veí.¹¹²

Ocells afrontats picotejant fruits

(Cap. 57abc) fig. 33

Dos ocells, afrontats gairebé tocant-se el pit, torcen el coll per picotejar sengles fruits situats als angles superiors. La mida és ara superior a la dels exemplars anteriors.

Per les dimensions dels ocells, aquest capitell és únic en el claustre, tot i seguint un esquema ja conegut amb la sempre present simetria, a la qual ajuda el fons vegetal. La idea d'ocupar tota l'alçària del tambor, amb el consegüent augment de dimensions, la veiem des del claustre de Moissac, amb composicions anàlogues,¹¹³ fins al claustre de Girona, passant per un capitell del Museu dels Augustinians de Tolosa.¹¹⁴

rivats del capitell corinti els trobem també en exemplars catalans: el claustre de San Cugat i de la catedral de Girona aporten, un cop més, interessants exemplars.

¹⁰⁸ Ja tractat, a *Lleons dreçats, sota fulles d'acant*.

¹⁰⁹ Vegeu *Ocells picotejant fruits*, A. nota 102.

¹¹⁰ El dels *Ocells afrontats picotejant fruits*.

¹¹¹ *Fulles d'acant amb fruits penjants*, A i B.

¹¹² Amb *Fulles d'acant disposades en dos rengles*.

¹¹³ M. VIDAL, *Moissac*, La Pierre-qui-vire 1976, lám. 14.

¹¹⁴ D'origen desconegut (P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 280).

Ocells entrelaçats pel coll

(Cim. 13-14b)

Dos ocells apareixen de costat i simètricament afrontats i entrelaçats pel coll, torçant-lo i picotejant-se el seu propi plomatge, sobre un fons pràcticament llis.

El tema que ara ens ocupa apareix bastant representat a l'escultura romànica i, així, el veiem entre els conjunts més vinculats al claustre de Tarragona.

El claustre de Moissac presenta una composició pràcticament idèntica a aquesta,¹¹⁵ i un cimaci del primer taller de la Daurada també.¹¹⁶ A Catalunya, de nou els claustres de Sant Cugat i de la catedral de Girona presenten aquest tema amb algunes variants. Cal considerar aquest tema com a normal. Els possibles antecedents o models són a l'abast de tothom, així com els exemples més o menys coetanis.

Niu d'ocells

(Cap. 13b) fig. 34

Damunt un esquema vegetal basat en una tija perlejada que es bifurca simètricament,¹¹⁷ apareix un niu amb un parell d'ocells alimentats per dos ocells més. El niu reposa damunt el punt de bifurcació de les tiges, i és ocupat per dos ocells que es donen l'esquena i treuen el cap enfora, amb els respectius plomatges clarament diferenciats (molt fi el de l'esquerra, de manera habitual el de la dreta). Ambdós reben l'aliment de dos ocells de mida superior, l'habitual en el claustre, amb els plomatges igualment diferenciats, amb el cos inclinat cap avall, tot recolzant sobres les tiges. La composició és totalment simètrica.

En el romànic català no hem vist cap tema, dels molts en què hi ha representats ocells, en els quals aquests apareixen dins nius i alimentats per altres.¹¹⁸ Sembla, doncs, que dins l'escultura romànica, almenys a Catalunya, estem davant un exemplar únic.

El *Physiologus* de Berna presenta, a la il·lustració corresponent a la puput, una composició semblant, amb dos ocells dalt d'un arbre que esperen rebre l'aliment dels altres dos dels voltants.¹¹⁹ Per la seva banda, el Bestiari de l'Arse-

¹¹⁵ Hi ha, a més, en una altra cara del mateix cimaci, un tema similar on cada ocell mossega l'altre (vegeu M. VIDAL, *op. cit.*, lám. 14). E. Mâle, a més, assenyala que aquest tema fou dut pels artistes meridionals a l'Ile de France, on el veiem a Saint-Denis (*L'art religieux du XII.ème s.*, 355).

¹¹⁶ Vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 120.

¹¹⁷ És el mateix esquema que es repeteix i s'interrelaciona en les altres cinc cares del doble capitell (vegeu *Tiges bifurcades i entrecruades*).

¹¹⁸ Sols hi ha un possible ocell dins un niu en el desaparegut mosaic de paviment de Santa Maria de Ripoll, bé que atacat per un monstre (vegeu X. BARRAL I ALTET, *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona 1979, 66-67, lám. IV i V).

¹¹⁹ Bern, Stadtbibliothek, Cod. 318, fol. 11r (vegeu H. WOODRUFF, *The Physiologus of Bern. A survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript*, A. B., vol. XIII, núm. 3, 1930, fig. 15).

nal presenta el niu que il·lustra els temes del pelicà,¹²⁰ de l'oreneta¹²¹ i de la mateixa puput,¹²² entre d'altres. Ens interessen especialment el segon i el tercer: en l'un, la mare es dirigeix al niu, el qual és ocupat per cinc pollets; en l'altre apareixen dos ocells dins el niu i dos més a fora, en la composició més aproximada a la de Tarragona, per bé que tots quatre són de la mateixa mida i hi són caracteritzats per les crestes en ventall.

El tema tarragoní deu estar en la tradició d'exemplars com els d'aquests dos manuscrits, bé que, per la seva cronologia, no pot ésser considerat antecendent del de l'Arsenal.¹²³ Cal remarcar-ne, però, l'exccepcionalitat.

Són els exemplars abans esmentats els que poden aclarir-nos quelcom sobre aquest interessant tema i permetre'ns d'anar més enllà de la simple i habitual definició d'ocells.

Malgrat la semblança establerta pel niu i les cries, no és possible d'identificar aquests ocells com a orenetes.¹²⁴ Hem vist que són els temes referents a la puput els que més s'acosten al tema tractat. En el *Physiologus* de Berna hom descriu el costum d'aquest ocell: quan la puput és vella, els joves els arrenquen les plomes i els llepen els ulls; els porten a un indret càlid i els alimenten fins que tornen a ésser joves.¹²⁵ El fet de l'alimentació ens pot fer pensar que els ocells de Tarragona siguin, en aquest cas, puputs, si bé no hi ha distinció entre els plomatges entre mascle i femella, tal com el tema ens podria suggerir.

Però també es diuen dels corbs coses semblants a les de la puput:¹²⁶ que són molts bons pares i que proveeixen d'aliment els fills quan aquests són al niu, i que es repeteix, a més, la relació entre fills i pares quan aquest són vells.

Es tracti de corbs o de puputs, llur simbolisme contrasta amb el caràcter amable de la representació del niu. Del darrer hom diu que només s'alimenta de porqueria;¹²⁷ el corb té sempre un simbolisme negatiu, sobretot a causa del seu color negre, i és inclòs en el *Bestiari* de Satanàs; per l'episodi de l'Arca de Noè, simbolitza el poble jueu que refusà la barca de Sant Pere.¹²⁸

¹²⁰ Vegeu C. CAHIER i A. MARTIN, *Mélanges d'Archéologie*, II, lám. XIX, H.

¹²¹ Id., id., lám. XIX, M.

¹²² Id., id., lám. XX, AA.

¹²³ L'esmentat text és datat al segle XIII, amb què es forçaria molt la cronologia de Tarragona, a C. CAHIER i A. MARTIN, *op. cit.*, 94, nota 1.

¹²⁴ L'oreneta retorna la vista als seus pollets aplicant-los als ulls el suc de celidònia (l'herba de les orenetes). Simbolitza l'Esperança perquè anuncia el bon temps (L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 105).

¹²⁵ H. WOODRUFF, *op. cit.*, 247.

¹²⁶ Vegeu R. RANDALL JR., *A Cloisters Bestiary*, 44.

¹²⁷ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 211.

¹²⁸ I. MATEO, *Temas profanos*, 68. Contrastant amb la informació donada per R. RANDALL (vegeu nota 126), aquí se'ns diu que, segons el text del Fisibòleg, els corbs abandonen les cries, tal com l'autora veu en el cadirat de Yuste (fig. 46), de manera que el niu de corbs simbolitzaria els israelites que clamen pel mannà, igual que les cries criden pel seu abandó (pàg. 69). Fent cas d'aquestes consideracions, amb la base del text del Fisibòleg i amb l'exemple clar del manuscrit de Berna, caldria refusar la descripció de corbs pel que fa al tema de Tarragona.

Davant el dubte, també cal destacar el seu caràcter decoratiu. Això ens pot fer pensar que el capitell tarragoní potser s'inspirà en exemplars com els esmentats però perdent-ne el significat, presentant la varietat de la diferència de plomatges en un intent de naturalisme, que tampoc no té una explicació aparent.

Ocells enfilats picotejant

(Cap. 13c)

Sobre el mateix marc ornamental-vegetal del tema anterior hi ha enfilats dos ocells que, afrontats simètricament, picotegen un motiu vegetal que surt del punt de bifurcació de les tiges, tot inclinant el cos cap avall i obrint clarament el bec.

El tema de l'ocell picotejant motius vegetals ja l'hem vist en el claustre, per bé que en la majoria dels casos picotegi els fruits.¹²⁹ D'altra banda, i sabent ja que el tema s'inclou en un marc vegetal concret, la presència dels ocells enfilats i inclinant el cos cap avall tampoc no és estranya en el mateix claustre, on es presenta damunt rínxols i entra en relació amb altres éssers.¹³⁰ A més, la Bíblia de Ripoll presenta una il·lustració en la qual hi ha uns ocells enfilats damunt unes branques d'arbres picotejant-ne els fruits.¹³¹ El tema ara tractat, doncs, constitueix una variant més de les que ofereix el claustre en el tema genèric dels ocells, variant que rau en un marc vegetal i en unes actituds diferents.

El caràcter de la representació és ben decoratiu. Tanmateix, cal fer notar que el tema es troba entre dues escenes que poden tenir un significat més concret,¹³² en el suposat cas que no l'haguessin perdut. Sense que res, per ara, pugui demostrar-ho, hom pot pensar en la possibilitat que aquests dos ocells estiguessin en relació amb un dels dos temes veïns ja esmentats. Formalment, el de la seva dreta pot ésser considerat una complicació d'aquest, el qual podria constituir-ne el moment previ, cosa que hom pot pensar també respecte als ocells que nodreixen llurs pollets dins el niu, tema de la seva esquerra.

No obstant això, cal remarcar-hi el caire decoratiu, amb la profusió de motius vegetals, combinats amb els figurats.

¹²⁹ Vegeu *Ocells picotejant fruits sota fulles d'acant*, A i B.

¹³⁰ Vegeu *Mussol picotejat per dos ocells i Basilisc*, amb el possible antecedent tolosà i els paral·lels amb Lleida.

¹³¹ Vegeu W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration*, fig. 103.

¹³² A l'esquerra *Niu d'ocells* i a la dreta *Ocells atacats per una serp*.

Ocells atacats per una serp

(Cap. 14c) fig. 35

En el mateix esquema ornamental dels dos temes precedents, dos ocells enfilats sembla que són atacats per una serp que s'enrosca en sentit ascendent per la tija central i la gola de la qual és picotejada pels dos ocells.

Dins l'escultura romànica a Catalunya no he trobat cap exemplar que s'assembla al que ara analitzem. D'escenes d'enfrontament entre animals, se'n veuen sovint, també en el claustre de Tarragona, però no és aquest el moment d'esmentar-ne. La peculiaritat del tema en qüestió resideix en el fet que la tija pot suggerir-nos, i així caldrà interpretar-ho, un arbre al qual s'enrosca la serp i damunt el qual hi ha els ocells.

Un tema comparable a aquest es veu en sarcòfags paleocristians d'Arle (Provença) i de Marsella, en els anomenats «sarcòfags d'arbres».¹³³ El d'Arle té les fornícules separades per oliveres, els fullams de les quals són ocupats per coloms; al voltant del tronc situat més a la dreta s'enrosca una serp que es dirigeix a un niu ple d'ous. En el segon exemple, el tema apareix dos cops, segurament per tal de guardar la simetria.¹³⁴ Davant aquests exemplars, hom pot pensar en la inspiració de l'autor d'aquest capitell en alguna de les restes d'aquest tipus.

D'altra banda, el desaparegut mosaic de paviment del monestir de Ripoll presentava, segons sembla,¹³⁵ un ocell dins un niu, o un ou, atacat per un monstre.

A més de la possible tradició paleocristiana i local, cal esmentar un tema del qual parlen els textos del Fisiòleg, i que hi és representat. El Physiologus de Berna¹³⁶ presenta i descriu un tema en el qual una serp es dirigeix a un arbre ple de fruits rodons en el qual hi ha ocells enfilats. E. Mâle veu un tema semblant en un capitell de Troyes (Musée du Louvre),¹³⁷ en el qual dos ocells enfilats a un arbre són esperats per dos dragons, un a cada costat; l'arbre en qüestió és el *peridèxion*, del qual hom parlarà seguidament.

El *peridèxion* és aquell arbre de fruits tan dolços, que atrauen els coloms, els quals niuen a les seves branques; el dragó espera el colom per a devorar-lo però tem l'ombra de l'arbre i, per tant, ha d'anar canviant de costats, de manera que l'ocell sempre sap on és l'enemic. El *peridèxion* és, aleshores, la imatge de l'arbre de la vida, l'ombra del qual aparta el dimoni; i els ocells representen les ànimes que es nodreixen del fruit de la veritat.¹³⁸

¹³³ Segons denominació de F. BENOÎT, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, París 1954, 45, làms. XII i XXVIII, 2.

¹³⁴ F. BENOÎT, *op. cit.*, 73, núm. 110.

¹³⁵ X. BARRAL I ALTET, *op. cit.*, 66-67, làms. IV i V.

¹³⁶ Bern, Staatsbibliothek, Cod. 318, fol. 17v (vegeu H. WOODRUFF, *op. cit.*, fig. 40).

¹³⁷ *L'art religieux du XIII.ème s.*, 63.

¹³⁸ E. MÂLE, *op. cit.*, 63-64.

Però el tema no pot ésser atribuït amb seguretat al relacionat amb el del *peridèxion*. El fet que la serp estigui enroscada a l'arbre no reflecteix el seu temor per l'ombra d'aquell; d'altra banda, en la il·lustració del *Physiologus* de Berna, la serp (que pot associar-se al dragó) s'acosta a l'arbre; els ocells tampoc no apareixen picotejant fruits, si bé ho fan amb un motiu vegetal del capitell veí, on també hi ha un fruit.¹³⁹ Hom pot creure probable que la representació derivi d'algun tema relacionat amb l'arbre en qüestió, havent-ne modificat o perdut el significat primitiu i algun dels seus elements. El seu simbolisme, en el cas que el tema no hagués rebut un caràcter simplement decoratiu, pot relacionar-se amb l'atac del dimoni dirigit a les ànimes.¹⁴⁰

Tornant als esmentats possibles antecedents paleocristians, examinant-los detingudament, es presenta una possibilitat prou suggestiva: comparant els exemplars provençals amb el conjunt tarragoní,¹⁴¹ hom pot veure en aquest un tractament global, amb records d'aquells: els arbres són ara les altes tiges bifurcades, les fornícules han donat pas als entrecreuaments i palmetes, i la serp enroscada, el niu i els ocells reapareixen. Tot això, traduït a un llenguatge propi del romànic i específic del claustre de Tarragona, a base d'un esquema de molt probables arrels llenguadocianes.

4

ÀLIGA BICÈFALA (Cap. 11b) fig. 36

Una àliga de dos caps, amb el cos presentat frontalment i les ales desplegadas, té entre les urpes un quadrúpede de trets poc concrets, de mida petita. El tema s'inscriu en un cercle perlejat com en altres escenes del mateix capitell doble a què pertany.

L'àliga de dos caps és un tema que no veiem en els bestiars, bé que bastant difós a causa de la presència d'objectes d'art orientals, sobretot de la Pèrsia sassànida. És un tema vist en els segells caldeus¹⁴² i en teixits coneguts com els de Sens. Una arqueta de vori conservada al Museu de la catedral de Girona, del segle XIII, també la representa. El motiu, segons Debidour, es difon especialment per l'Oest francès i per Catalunya,¹⁴³ tot i que se'n veuen en el claustre

¹³⁹ En el tema tractat anteriorment, *Ocells enfilats picotejant*.

¹⁴⁰ Recordem ara ràpidament el simbolisme del colom: a part de representar com ja sabem les ànimes salvades, pot referir-se també a Jesucrist; és, per excel·lència el símbol de l'Esperit Sant, al qual acostuma a representar en les imatges de la Trinitat (vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 335).

¹⁴¹ Recordem que en el doble capitell 13-14 hom inclou, a part dels dos temes tractats anteriorment, el de les *Tiges bifurcades i entrecreuades*, d'acord amb un esquema ornamental pràcticament idèntic al d'un doble capitell del claustre de Sant Bertran de Comenge (vegeu E. DELARUELLE, *Saint-Bertrand, La Pierre-qui-vire*, 1966, lám. 13), tot variant-ne els detalls.

¹⁴² E. MÂLE, *L'art religieux du XIII.ème s.*, 350.

¹⁴³ *Le Bestiaire sculpté*, 210.

de Moissac, ocupant tot un àbac.¹⁴⁴ Se'n poden citar exemples a Gensac-la-Pallue¹⁴⁵ i a Saint-Maurice de Viena del Delfinat.

A Catalunya, la portalada de Ripoll n'ofereix un altre, juntament amb els del claustre de Tarragona. A part del que ara tractem, en trobem dos exemplars més inclosos en esquemes ornamentals de cimacis de la mateixa galeria meridional i de l'occidental.¹⁴⁶ El que ara estudiem és l'únic del conjunt que ocupa un capitell i que ofereix una varietat més amb el quadrúpede atrapat, potser inspirat en la iconografia habitual de l'àliga que, com a atribut de la seva rapacitat, atrapa l'esmentat animal. Així ho veiem, per exemple, en un capitell de la porta del claustre que comunica amb l'interior de la catedral.¹⁴⁷

El tema acostuma a ésser representat amb finalitats ornamentals, i així cal entendre-ho, sembla, per als altres dos exemplars del claustre.¹⁴⁸ Però la presència del quadrúpede ens podria presentar el rapinyaire com una àliga en la seva actitud triomfal, que ens pot recordar el seu ric simbolisme, ambivalent, i equivalent, pel que fa als ocells, com el lleó respecte a tots els animals quant a la seva importància. Quan es marca la seva rapacitat, se'ns apropa més a un sentit malèfic.¹⁴⁹ Seria el cas de l'exemplar tarragoní de manera clara si no fos bicèfala, a què Duran i Canyameres es refereix dient que afluïdeix a la supèrbia.¹⁵⁰

Tot i la possible càrrega simbòlica de sentit negatiu, no podem oblidar el seu caràcter ornamental.

5

MUSSOL PICOTEJAT PER DOS OCELLS

(Cap. 11a) fig. 37

Un mussol amb el cos presentat mig de costat i el cap mirant vers l'espectador té entre les urpes un petit mamífer, segurament una rata. S'inscriu en un cercle perlejat, com en el tema anterior i altres ja tractats, en la part externa superior del qual hi ha enfilats dos ocells, simètricament, que amb el cos inclinat cap avall picotegen el cap del rapinyaire.

¹⁴⁴ Vegeu J. BALTRUSAITIS, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931, fig. 386.

¹⁴⁵ Id., id., fig. 385.

¹⁴⁶ El primer dins els *Cercles lligats a losange*, el segon en el cim. 45-46c. L. RÉAU esmenta l'existència del motiu a la catedral de Tarragona, cal interpretar que el claustre (*Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 86).

¹⁴⁷ Vegeu F. VICENS, *Catedral de Tarragona*, lám. 231.

¹⁴⁸ En una composició que, com assenyala J. BALTRUSAITIS, consisteix en la fusió dels dos troncs de l'ocell en un de sol (*op. cit.*, 142).

¹⁴⁹ Cal també recordar el seu simbolisme referent a Crist, simbolitzant l'Ascensió, la Resurrecció i el Judici Final, així com el fet d'ésser el símbol de l'evangelista sant Joan (vegeu, amb més detall, V. H. DEBODUR, *op. cit.*, 210 i 290-91, i L. RÉAU, *op. cit.*, 86).

¹⁵⁰ *L'esculptura mitjeval*, 140. L'autor proposa que les sis escenes del doble capitell representin els pecats capitals, en veure que una d'elles presenta la Luxúria, tema ja tractat, bé que reconeix la dificultat de desxifrar les altres.

El mussol és un rapinyaire que no apareix molt sovint en el romànic. Quan ho fa, acostuma a presentar-ne com l'hem descrit, és a dir, amb el cos mig de costat i mirant l'espectador. Sovint, també, és envoltat d'ocells que semblen atacar-lo, com en el cas tractat. És, també, el cas d'una base atribuïda al segon taller de la Daurada:¹⁵¹ davant un fons vegetal, sense la cinta perlejada, hi ha el mussol i el quadrúpede en posats idèntics, bé que flanquejats de dos ocells de la mateixa grandària que el mussol, garses o corbs segons H. Rachou,¹⁵² i a diferència dels del claustre que són més petits. Però aquesta manera de disposar els ocells, enfilats a cintes o a rínxols, és pròpia de capitells del tercer taller de la Daurada, i la veiem en l'anomenat capitell de «la chasse à l'ours».¹⁵³ També així apareixen en algun capitell de la porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida, i en algun altre motiu del claustre tarragoní.¹⁵⁴ Aquestes dues semblances ja foren assenyalades per Paul Mesplé,¹⁵⁵ el qual proposà com a model per al claustre els exemplars tolosans. Efectivament, en l'exemplar tarragoní es fonen un model del segon taller de la Daurada i detalls compositius del tercer taller del mateix conjunt. Procedència que pot confirmar-se amb la presència d'un mussol amb el quadrúpede, bé que mancat de la parella d'ocells, en el claustre de Sant Bertran de Comenge,¹⁵⁶ que també cal creure inspirat en la base tolosana.

Altres temes anàlegs els trobem, en composicions diferents, a la pica beneitera d'Ars (Charente), en un capitell de la nau central de la catedral de Le Mans, a la catedral de Poitiers i a l'església d'Avesnières (Laval). En composicions diferents, també, dos cimacis dels claustre de Tarragona presenten un mussol inscrit en un quadrat i dos d'afrontats damunt un motiu poc precís.¹⁵⁷

El conjunt presenta un significat complex, per la riquesa simbòlica de l'ocell i la incertesa que produeixen els animals que l'acompanyen.

El significat del mussol, o de l'òliba,¹⁵⁸ s'aclareix en part a través dels Bestiaris, en els quals hom diu que aquest ocell de rapinya no hi veu bé durant el dia, i que per això és menyspreada pels altres ocells, i que vola de nit. Segons Debidour,¹⁵⁹ als Bestiaris els sorprenia més l'atordiment diürn que la vigilància

¹⁵¹ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 168.

¹⁵² *Pierres romanes de Saint-Etienne, La Daurade et Saint-Sermin*, Tolosa 1934, pàg. 169.

¹⁵³ Vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 81.

¹⁵⁴ Així hem vist els Ocells enfilats picotejant, els Ocells atacats per una serp, o els que apareixen picotejant el Basilisc.

¹⁵⁵ *Chapiteaux d'inspiration toulousaine*, 105-107, però sense referir-se al quadrúpede en cap dels dos casos. També s'hi refereix en el catàleg del museu dels Augustinians (vegeu nota 151).

¹⁵⁶ Vegeu M. DURLIAT i V. ALLEGRE, *Pyrenées romanes*, La Pierre-qui-vire, 1969, lám. 56. Datat al darrer quart del segle XII (pàg. 154).

¹⁵⁷ Cim. 43-44 a E (en un esquema de cercles i quadrats alternats propi d'alguna peça del tercer taller de la Daurada — P. MESPLÉ, *Toulouse...*, núm. 181 —) i cim. 68b O, respectivament.

¹⁵⁸ Mentre E. MÂLE (*L'art religieux du XIII.ème s.*, 333) i V. H. DERIDOUR (*Le Bestiaire sculpté*, 214) parlen d'òliba, P. MESPLÉ (notes 151 i 155) parla de mussol.

¹⁵⁹ *Op. cit.*, 214.

nocturna, motiu pel qual era objecte de burla per altres ocells, que anaven a turmentar-lo.

D'aquesta manera, el mussol simbolitza el poble jueu, al qual res no el treu de la seva ceguesa espiritual i prefereix les tenebres a la llum, per la qual cosa és menyspreat pels altres pobles. Continuant amb aquest caràcter negatiu, el mussol pot ésser una de les formes sota les quals es presenta el dimoni.¹⁶⁰

Tanmateix, en contrast amb aquests simbolismes, aquest ocell també pot representar l'esperit de meditació, car estima la nit de la mateixa manera que Jesucrist estimà els homes, que eren a les tenebres.¹⁶¹ En l'Antiguitat, fou considerat l'ocell de la saviesa, pel fet, precisament, de veure-hi en les tenebres.¹⁶²

La presència del quadrúpede, amb tota probabilitat una rata si tenim en compte el model tolosà, fa veure a Puig i Cadafalch¹⁶³ una actitud de venjança dels ocells envers el mussol, pel fet d'atrapar-lo. Però segurament cal pensar en el rosegador com un signe més d'identitat de l'ocell, car s'alimenta de rates, entre altres animals petits. A més, accentua el caràcter negatiu del conjunt, perquè durant l'Edat Mitjana, hom considerava aquest animal assimilat al dimoni.¹⁶⁴

Interessant és també la presència dels ocells, potser explicada per Debisdour, segons hem vist més amunt. Però una altra opció se'ns presenta d'acord amb allò que ens recorda Isabel Mateo:¹⁶⁵ l'enemistat entre el mussol i el corb, manifestada en els contes del *Calila i Dimna* on, en dos passatges, el primer és atacat pel segon i titllat de fals i enganyós.¹⁶⁶ Amb aquesta idea, hom intenta d'explicar exemplars com el del cadirat de Norwich, ajudant a identificar els ocells que el picotegen, com a mostra de la seva enemistat. En conjunt, tot se situa en un complex simbolisme de clar signe negatiu.

¹⁶⁰ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 2, 60. Continuant amb el seu signe negatiu, Sant Isidor el considera mandrós i portador del mal, significant la soledat quan hom el veu en els pobles (*Etimologies*, Lib. XII, cap. VII, segons referència d'I. MATEO, *Temas profanos*, 47). També G. FERGUSON hi veu la soledat, fent referència als ermitans (*Signos y simbolos en el Arte Cristiano*, Buenos Aires 1956, 12). Segons es desprèn del text de la *Disciplina Clericalis*, el cant del mussol anuncia la mort d'un home (extret de R. MENÉNDEZ PIDAL, *Antología de Cuentos de la Literatura Universal*, selección y notas por Gonzalo Menéndez Pidal y Elisa Bernis, Barcelona-Madrid 1954, 2.ª ed. (53), 184, ejemplo VIII, «La voz del buho»).

¹⁶¹ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 293.

¹⁶² I. MATEO, *op. cit.*, 47.

¹⁶³ *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 482.

¹⁶⁴ J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1981, 4.ª ed., 382.

¹⁶⁵ *Op. cit.*, 47.

¹⁶⁶ *La antigua versión castellana del Calila y Dimna*, Madrid 1915, 255-304. R. RANDALL JR. (*A Cloisters Bestiary*, pàg. 56) també es refereix a l'enemistat entre mussols i corbs i esmenta un capitell procedent de San Martín de Fuentidueña, del final del segle XII, amb un tema semblant al tractat.

6

ESCURÇONS (Cim. 11-12a) figs. 37-38

Dues figuracions amb serps es distribueixen al llarg d'una cara ampla. A la dreta, una serp introdueix el cap dins la gola d'una altra, tot dibuixant ambdues un esquema simètric en què ambdós cossos s'entrecreuen. A l'esquerra, una serp de dimensions semblants a les de les anteriors, té el ventre obert, de l'interior del qual sorgeixen dos éssers de mida inferior i cos llis, tot caient o entrellaçant-se amb el de la mare. Ambdues representacions, com veurem, alludeixen a l'escurçó.

Ambdós motius són poc habituals en l'escultura romànica. Pel que fa al primer, es conserva una escena semblant al claustre de Sant Martí del Canigó on, damunt dues rengleres de fulles, apareixen dues serps que es troben a l'angle, de manera que la de l'esquerra s'introdueix a la gola el gruix de l'altra, la qual deixa caure el cap per l'aresta.¹⁶⁷ Quant al motiu de l'esquerra, aquest es repeteix en el claustre de Tarragona bé que amb un ésser dragonià, que és mossegat al cap i a la cua pels dos petits éssers.¹⁶⁸ També cal esmentar un tema de Solhac (o Souillac) en què el pare, de cos de rèptil i cap humà barbut, té obert el ventre perquè en surtin dos de petits de la mateixa anatomia.¹⁶⁹ El conjunt tarragoní també s'apropa molt a la il·lustració corresponent del Bestiari de l'Arsenal: ¹⁷⁰ a l'esquerra hi ha una mena de dragó el cap del qual és dins la gola d'un altre; a la dreta, dos de petits sorgeixen del dors de la mare, allà on hi ha les ales.

L'esmentada il·lustració del manuscrit francès permet d'identificar amb certesa el tema, juntament amb les descripcions dels bestiàris. Tot plegat respon als costums de l'escurçó («vipera»). El Fisidleg ens descriu la seva peculiar forma d'engendrar i de parir: es diu que el mascle té aspecte d'home, i la femella de dona, fins al llombrígol, i de cocodril fins a la cua. Aquell vessa el semen a la boca de la femella, la qual, després d'haver-lo absorbit, escapça els òrgans sexuals del mascle i li produeix la mort. Després, els fills creixen a l'úter de la mare, que no té òrgan per a parir i ho ha de fer pel ventre, que és esquinçat pels petits, els quals, en néixer, la maten.¹⁷¹

Salvant les diferències anatòmiques, aquests són els dos moments presents

¹⁶⁷ Capítell considerat de la primera sèrie, datada per M. DURLIAT (*Roussillon roman, La Pierre-qui-vire*, 1958, 143) vers el 1170.

¹⁶⁸ Cim. 43-44c E.

¹⁶⁹ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, fig. 262.

¹⁷⁰ Vegeu C. CAHIER i A. MARTIN, *Mélanges d'Archéologie*, II, l'âm. XIXg.

¹⁷¹ N. GUGLIEMI, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires 1971, 48. Coincideix també amb V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 192-94.

en el cimaci tarragoní. Les diferències no sorprenen perquè els capítols dedicats a la serp i a l'escurçó eren consecutius, la qual cosa afavoria la contaminació de dades.¹⁷² El simbolisme de l'escurçó, híbrid en els bestiaris,¹⁷³ uniforme a Tarragona i al possible exemplar de Sant Martí del Canigó, és explicat: el Salvador assimilà els fariseus als escurçons perquè, de la mateixa manera que aquests animals maten llurs pares, el poble jueu, matà Jesucrist, el seu pare, i Jerusalem, la seva mare terrenal.¹⁷⁴ El tema del claustre, finalment, pot adquirir aquest sentit negatiu, i pot ésser inspirat per alguna miniatura.

7

SERPS I DRAGONS

L'ala meridional del claustre ofereix una elevada quantitat d'éssers reptilians entre serps — escurçó a part — i dragons, aquests classificables en tres tipus ben diferenciats. Gairebé sempre apareixen simètricament, amb cap comú, mútuament entrellaçats o bé afrontats, amb què adquireixen un caràcter ornamental. Tot i evocar el món del mal, el dimoni, sempre apareixen lluny de tot context que pugui concretar-ne el simbolisme.¹⁷⁵

Llur presència en el claustre no representa, lògicament, cap sorpresa; la seva representació sovintejada és, en gran part, deguda a la facilitat i comoditat de la seva anatomia, la qual permet d'afegir o de suprimir elements segons les exigències de la composició o el marc arquitectònic. Aquesta és la tònica que hom aprecia en el claustre, amb exemplars que van des del dragó alat fins a la serp, i amb què sovint es fa difícil de trobar-hi antecedents clars.

El dragó i la serp són considerats els reis de la fauna diabòlica i sovint eren assimilats. Se sap que durant l'Edat Mitjana hom anomenava serps tots els dragons bípedes — com tots els que veiem en el claustre —; a més, la serp era un dragó que a causa del Pecat perdé les ales.¹⁷⁶ El seu simbolisme és fonamen-

¹⁷² N. GUGLIEMI, *op. cit.*, 89, nota 64. Cal afegir-hi, a més, que la serp i el dragó s'assimilaven sovint durant l'Edat Mitjana (V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 314).

¹⁷³ Igualment és descrit així en el *Physiologus* de Berna, fol. 11r (vegeu H. WOODRUFF, *The Physiologus of Bern. A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript*, A. B., vol. XII, núm. 3, 1930, 247, fig. 14).

¹⁷⁴ N. GUGLIEMI, *op. cit.*, 48. D'altra banda, l'àspid té també el costum de rebre el semen per la gola i de treure'l per l'orella; l'acte simbolitza aquells fidels que reben la semença de la Paraula de Déu però que esdevenen desobedients, i obliden allò que van escoltant; simbolisme, per tant, també negatiu (C. CAHIER i A. MARTIN, *op. cit.*, 148).

¹⁷⁵ Exceptuant aquelles en què apareixen en combat amb éssers humans, on simbolitzen les forces del mal oposades a les del bé. Tot i així, les escenes d'aquest tipus de l'ala meridional presenten fortes ambigüitats (com hem vist amb el *Personatge amb un sol ull en lluita amb un monstre* i el *Sagitari i soldat contra el dragó*); sí, en canvi, podem veure un clar sentit negatiu de la serp dels *Ocells atacats per una serp*.

¹⁷⁶ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 314-15.

talment malèfic, bé que la serp pot adquirir un sentit positiu en uns contextos ben precisos: pot prefigurar Jesucrist en l'episodi de Moisès i la serp d'aram; és símbol de santedat en les volutes dels bàculs episcopals i abacials, i de la immortalitat pel fet de mudar-se la pell;¹⁷⁷ també pot ésser l'emblema de la Prudència.¹⁷⁸ Predomina, però, el seu sentit negatiu: no oblidem que fou protagonista directa del Pecat Original, com a figura del dimoni; pot representar els heretges i, especialment els maniqueus, segons sant Agustí;¹⁷⁹ i apareix com a cinta que cega la Sinagoga a Saint-Seurin de Bordeus.¹⁸⁰ Sota la figura del dragó, també pren un sentit negatiu i demoníac: com a mostra de la seva culpabilitat pot aparèixer al costat d'escenes com la de la Dansa de Salomé o el Festí del ric Epuló; en el Judici Final de Beaulieu és el mateix Infern. En definitiva, tot allò que tingui elements reptilians pot prendre un sentit negatiu,¹⁸¹ de la mateixa manera que tot allò que se li emparenta, com els batracis i els saures.¹⁸²

Dragons afrontats de cap comú

(Caps. 17-18bcd) fig. 26

Dos parells de dragons alats i afrontats amb el cap comú a l'angle apareixen dreçats a cada capitell. Els respectius cossos, llargs i gruixuts, coberts d'escates, recolzen sobre la cua, que dona una volta sobre ella mateixa, i es fonen en un cap comú a l'angle, d'aspecte lleoní i ferotge; el parell de potes, a dalt, recolza sobre la cua; i les ales, desplegadas, es dirigeixen en sentit ascendent vers el mig de la part superior del tambor. S'estableix, amb els éssers afrontats a l'angle, i per tant adossats al mig de la cara c, un ritme i una simetria ja constatats en representacions de lleons i ocells.¹⁸³ A més, la cua del dragó de l'esquerra acaba en un cap de serp que mossega la pròpia ala; una altra variant es presenta en el capitell de la dreta, on els caps mosseguen una mena de tija que recorre l'aresta de dalt a baix.

Una composició molt propera a la que ens ocupa, la veiem en el claustre del monestir de Ripoll, amb dragons de constitució també anàloga. Éssers semblants són presents a Fenioux, Poissy i Hildesheim.¹⁸⁴ Altres dragons de cap

¹⁷⁷ L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 99.

¹⁷⁸ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 293.

¹⁷⁹ *De Genesi contra manichaeos*, II, 25-26.

¹⁸⁰ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 435.

¹⁸¹ *Id.*, 317-18.

¹⁸² Relacionat amb aquestes espècies segurament perquè en les narracions bíbliques el dragó es mostra com a animal d'aigua tant com de terra (I. MATEO, *Temas profanos*, 69-70).

¹⁸³ *Lleons dreçats, sota fulles d'acant i Ocells picotejant fruits*, B.

¹⁸⁴ Exemplars esmentats juntament amb el tarragoní per J. BALTRUSAITIS (*La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931, 108) en els quals es produeix la juxtaposició d'anatomies separades i el doble cos (també ho hem vist en els *Lleons adossats de cap comú* del claustre). L'autor remarca, en el capitell tarragoní, que, a diferència dels altres exemplars, ja no s'hi distingeix la forma d'ocell de la de rèptil (pág. 290, fig. 777).

comú els veiem en un àbac del Museu del Claustre de Conques¹⁸⁵ i al mateix claustre de Tarragona,¹⁸⁶ en composicions diferents. La miniatura, lògicament, presenta exemplars com els de la Bíblia de Burgos.¹⁸⁷ El tema, en concret, només apareix un cop en el claustre, definint un primer tipus alat, bípede, però de cos llarg, com en els exemplars esmentats.¹⁸⁸

Dragó mossegat per un altre

(Cap. 58bc)

Dos dragons, l'un rera l'altre, apareixen dreçats, el de darrera mossegant la cua de l'altre. La seva anatomia i el seu posat són iguals als del tema anterior, situat just al costat d'aquest capitell d'angle, bé que ara amb les ales plegades.

Ara ha variat la composició, molt menys assolida i amb alguns detalls amb un resultat inferior. Cal entendre que l'actitud entre ambdós monstres manifesta enfrontament. Veurem actituds anàlogues en el tema següent.

Dragó atacat per un altre

(Cap. 21c) fig. 39

Dos dragons, un a cada cara, apareixen enfrontats, en mossegar el de l'esquerra la cua del de la dreta. El primer, orientat vers la dreta, i recolzat en el parell de potes i la cua (que s'orienta donant un tomb cap amunt i es bifurca en tres parts, acabades en semipalmeta i en cap de rèptil), té el cos llis i el cap ja ocupant l'angle de la cara veïna, mossegant la cua del dragó de la dreta. El cos d'aquest és cobert d'escates i alat, i, juntament amb el cap de l'oponent, pretén de constituir un esquema general simètric, de manera que gira el cap enrera, obrint la gola com l'altre, i torçant la cua cap amunt, la qual s'erigeix com a eix de simetria, amb cinc ramificacions, una de les quals és la mossegada pel dragó veí.

Els dragons d'aquest capitell presenten un nou tipus, diferent de l'anterior quant a proporcions i alguns detalls. El cos és més voluminós, més proper al de l'ocell, i el coll més llarg, tot desenvolupant-se amb una gran llibertat. L'acabament de la cua en cap de serp és explicable per la fàcil manipulació del tema reptilià i les enormes possibilitats que ofereix.¹⁸⁹ El Beatus de Girona en presenta un,¹⁹⁰ i també un capitell d'angle de la Daurada.¹⁹¹ Un dragó en con-

¹⁸⁵ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 238.

¹⁸⁶ El de *Sagitari i soldat contra dragó*, però sense ales.

¹⁸⁷ Vegeu J. YARZA, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, fig. 1 (en una F inicial del fol. 19).

¹⁸⁸ Respecte a la particularitat de la cua acabada en cap de serp, hom en parla en el *Dragó atacat per un altre*.

¹⁸⁹ El veiem en altres casos de la galeria, com en els *Dragons aïllats de cap comú* i el *Dragó amb cua acabada en cap*.

¹⁹⁰ Fol. 106r.

¹⁹¹ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 191.

dicions semblants procedent de Sant Cosme de Narbona és interpretat per Richard Randall Jr. com una amfibisena.¹⁹² Caldrà recordar que algunes representacions de basiliscs com la del claustre presenten aquest final de cua,¹⁹³ tot accentuant-ne el caràcter mortífer. D'altra banda, tampoc no ens ha de sorprendre la presència de cues desenvolupades a base de motius vegetals: motiu propi de les miniatures, es veu en altres dragons del claustre ja esmentats, i és molt difós a la Seu Vella de Lleida.¹⁹⁴ La seva finalitat és purament ornamental, car es presta a innumbrables variacions tot perllongant el sinuós i també variable recorregut de la cua reptiliana.

La constitució d'aquests dragons s'apropa lleugerament a alguns que veiem a Lleida o al portal sud de Saint-Étienne de Bourges,¹⁹⁵ salvant les diferències d'estil. Pot estranyar la presència del cos llis i desproveït d'ales de monstre de l'esquerra, potser comparable al d'uns monstres quadrúpedes simètrics de l'interior de la Seu Vella de Lleida.¹⁹⁶ Com a novetat, també cal assenyalar la substitució d'urpes per peüngles, fet també vist al claustre de Lleida.¹⁹⁷ Cal dir que, pel que fa als detalls, no veiem res de nou en aquest exemplar.

Dragó amb cua acabada en cap

(Cap. 30c)

Un dragó d'anatomia i proporcions anàlogues a les dels éssers del tema anteriorment definit, té la cua acabada en cap. Igualment, recolza en les potes, acabades en peüngles com en els casos anteriors, i en la cua, que s'orienta cap amunt. El cap destaca pel seu aspecte demoníac, amb banyes i pèls eriçats.

Seguint en la línia del tema anterior, pel posat i l'anatomia, així com pel fet d'afegir un cap a la punta de la cua, hi ha ara la novetat del cap, amb trets demoníacs, dins un tipus que podem veure també al claustre¹⁹⁸ o en algun altre dragó del posterior sostre de la catedral de Terol.¹⁹⁹ Són trets que ens accentuen el seu caràcter negatiu.²⁰⁰

¹⁹² *A Cloisters Bestiary*, 40. Se'ns diu d'aquest ésser que, quan dorm, l'altre cop és despert, i que pot córrer en dos sentits.

¹⁹³ Vegeu *Basilisc*.

¹⁹⁴ Podem referir-nos, per exemple, als que veiem al claustre, bé que posteriors (vegeu M. S. JOVÉ I COMPANYY. *Els primers tallers d'escultura al claustre de la Seu Vella de Lleida* (tesina inèdita), Universitat Autònoma de Barcelona 1985, motius 3-34 ó 3-12 (lám. X).

¹⁹⁵ Datada el 1160 (vegeu W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, París 1972, lám. 36.

¹⁹⁶ Vegeu J. PUIG I CADAFALCH, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, III, 2, fig. 1059.

¹⁹⁷ M. S. JOVÉ I COMPANYY, *op. cit.*, motius 3-27 i 3-28, pág. 175.

¹⁹⁸ En el cap que apareix envoltat de pàmpols a *Cintes perlejades que sorgeixen d'una gola de monstre*, bé que d'època força posterior al conjunt d'escultures del claustre.

¹⁹⁹ Vegeu J. YARZA LUACES, *En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel*, dins «Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo», Madrid-Terol 1981, fig. 32, a part d'uns altres dos esmentats a la pàg. 52.

²⁰⁰ Les banyes fan pensar, naturalment, en el dimoni, i poden ésser símbol de força (J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1981, 160).

Dragons entrecreuat pel coll mossegant una tija (Cim. 47-48ad)

Dos parells de dragons s'enllacen simètricament en una tija ondulada. Cada parella s'entrecreu pel coll, torçant-lo per mossegar la tija o, en un cas, la pròpia cua. L'anatomia ha variat respecte als altres monstres: el cos, igualment alat, és molt més lleuger, i el coll, llarg i prim, acabat en un cap de serp; són, com sempre, bípedes, i recolzen també en la cua, que es va estrenyent progressivament. Les cues dels dos animals interiors s'entrellacen.

Ens trobem ara amb el tercer tipus de dragó, més lleuger que els anteriors, de proporcions properes a les dels ocells del claustre, i amb cap de serp. En aquest cas, algun dragó representat en un doble capitell del tercer taller de la Daurada de Tolosa pot constituir-ne el model,²⁰¹ també seguit a Sant Cugat i a Girona amb lleugeres variants. D'altra banda, la composició creada és coneguda, i en el mateix claustre l'hem vista en ocells,²⁰² i la podem veure també en exemplars lleidatans²⁰³ o, d'una manera diferent, en els altres centres catalans abans esmentats.²⁰⁴

Dragons afrontats mossegant-se la cua (Cims. 69c-S-49a E) fig. 40

Dos dragons d'anatomia idèntica a la dels anteriors apareixen enllaçats en un motiu vegetal simètric,²⁰⁵ afrontats i mossegant-se la pròpia cua. El conjunt manté la simetria malgrat que es desenvolupa entre dues cares d'amplada desigual.

El tema no suposa res de nou, pel que fa a l'anatomia i a les actituds dels esmentats monstres. Pot presentar-se la petita variant que es mosseguin la pròpia cua, com també podem veure en un pilar del claustre de la catedral de Girona.

Serps i dragons sobre fulles d'acant (Cap. 3-4abcd) figs. 41-42

Una sèrie d'éssers reptilians se situen damunt un marc vegetal derivat del capitell corinti. Aquest consisteix en dues rengleres: la inferior, que ocupa la

²⁰¹ Vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 178; també amb més detall, M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-vire 1978, làms. 80-81.

²⁰² Ocells entrellaçats pel coll.

²⁰³ Podem esmentar alguns temes del claustre, de l'ala més primitiva (M. S. JOVÉ I COMPANYY, *op. cit.*, motius 3-6, 3-7, 3-9 i 3-13).

²⁰⁴ La mateixa composició establerta pels dragons, la veiem en el tema de les *Serps i dragons sobre fulles d'acant*, amb detalls estilístics superiors al de l'exemplar tractat; hom pot pensar en la possibilitat que aquest tipus s'introdugués en el claustre a través d'aquella peça, molt vinculada amb el món tolosà. (La complexitat i riquesa d'aquests tipus ha fet necessari el seu tractament al final d'aquest capítol, dedicat bàsicament als rèptils, que ocupen només la part superior de l'esmentada peça).

²⁰⁵ El mateix que el del tema vef, amb els *Lleons d'esquena separats per motiu vegetal*.

meitat del tambor, a base d'una fulla d'acant a cada angle centrada per un nervi perlejat i composta de lòbuls de dents suaus i arrodonides, de superfície cònca; i l'altra, variable, que consisteix en una fulla delimitada per una cinta perlejada sota la qual van a parar les dents estretes i paral·leles entre elles, o bé suggerida a base de lòbuls amb folíols agrupats de tres en tres. A més, entre fulla i fulla de la renglera inferior apareixen unes fulles penjants: unes de perfil triangular i altres de trilobades, amb cada lòbul marcat amb un nervi que sobresurt. La segona renglera serveix de suport als rèptils, els quals gairebé sempre mosseguen uns fruits que sorgeixen de les palmetes o fulles resultants de la punta del segon rengle. Aquestes palmetes són semitancades, de lòbuls fosos entre ells, cadascun amb el nervi marcat, donant naixement als fruits d'àrum, allargassats i granulats o quadriculats.

Els monstres són a la part de l'àbac, que normalment és rectangular i roman lliure, però que ara presenta el record dels daus. A la cara *a* hi ha, sobre cada tambor, una parella de dragons amb el cap entrecreuat, d'anatomia i proporcions idèntiques a les dels dos temes anteriors; a la cara *c*, en la mateixa actitud, hi ha les corresponents parelles de serps de cos molt gruixut. Dues serps més, però ara afrontades, ocupen la cara *b*; finalment, la cara *d* presenta un dragó alat de doble coll i cap, amb els caps afrontats i enllaçats a tiges, sense mossegar-les. Cal esmentar a més els dos personatges que, entre els dos tambors, s'agafen a les fulles del rengle inferior en actitud d'atlants, perden llurs cossos sota la peça, i fan un gest groller que els acosta als caps de gorgona; mitjançant aquests dos éssers, hom assoleix de rebaixar el nivell de separació dels dos tambors.

Davant l'excepcionalitat d'aquest veritable doble capitell en el claustre, cal fer una anàlisi detinguda, començant, però, pels monstres. Els dragons entrellaçats corresponen anatòmicament al tercer tipus d'aquest ésser dels presents en l'ala meridional, però potser introduït a través d'aquest conjunt, més detallat i més complex, i en una actitud (la de mossegar fruits), que ja hem vist amb lleons i ocells anteriorment. Les serps adquireixen un gruix poc habitual, però el fet que s'entrellacin és explicable no tan sols per la presència ja de dragons amb aquest gest sinó, un cop més, per la facilitat de manipulació que ofereix llur forma. Recordem, encara que molt llunyanes, les miniatures irlandeses,²⁰⁶ o uns exemplars de Poitiers, bé que en composició diferent.²⁰⁷ Les raons abans adduïdes expliquen també l'entrellaçament de les cues, com en la base

²⁰⁶ Per exemple, en l'Evangeliari de Durrow (vegeu M. CINOTTI, *Arte de la Edad Media*, Barcelona 1968, fig. 320).

²⁰⁷ J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, fig. 412.

del mainell de la porta que comunica amb l'interior de la catedral²⁰⁸ o en un cimaci del claustre de Moissac, entre dos basílics.²⁰⁹ El dragó de doble cap en simetria és un motiu que hom veu sovint a les miniatures: així, en el Beatus de Girona,²¹⁰ en la Bíblia de Ripoll²¹¹ i en la de Burgos.²¹²

També interessen els dos personatges en actitud d'atlants, agafats a fulles com ho fan altres éssers semblants del claustre amb motius bàsicament geomètrics.²¹³ La relació amb el món clàssic es veu reforçada pel cap que recorda el de les gorgones, del qual ja hem parlat en tractar del tema de la Luxúria, on també apareix. Tot plegat, constitueix un conjunt d'imatges de sentit negatiu però alhora molt decoratives, i sotmeses a un marc vegetal.

Aquest mereix, igualment, una anàlisi, que ens condueix a trobar fortes vinculacions amb el món tolosà, malgrat que el claustre ja ofereix marcs vegetals derivats del corinti, molt diversos. Així, un doble capitell del tercer taller de la Daurada se'ns presenta com a possible model del rengle inferior d'acants, amb el mateix nervi perlejat i un tractament general força semblant, malgrat les diferències qualitatives.²¹⁴ Les fulles caigudes trilobades són imitades en altres indrets del claustre, i tenen un clar model en una base del segon taller de la Daurada.²¹⁵ Els motius que componen el segon rengle també poden ésser relacionats amb Tolosa: així, els folíols primis i allargats, i paral·lels, recorden els d'un capitell del segon taller de Sant Esteve,²¹⁶ però també esquemes semblants del claustre de Ripoll,²¹⁷ de la Seu Vella de Lleida i de la portalada d'Agramunt; l'altre esquema es relaciona no tan sols amb els altres capitells del claustre i amb el frontal de Santa Tecla,²¹⁸ sinó també amb el capitell del Museu dels Augus-

²⁰⁸ Vegeu F. VICENS, *Catedral de Tarragona*, lám. 225.

²⁰⁹ Vegeu M. VIDAL, *Moissac*, La Pierre-qui-vire 1976, lám. 1.

²¹⁰ Fol. 106r (exemple també esmentat a *Dragó atacat per un altre*).

²¹¹ Fol. 139, per bé que el monstre, alat i bicèfal, és quadrúpede (vegeu W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration*, fig. 203).

²¹² Algunes inicials són ornades amb rèptils de doble cap, bé que en composicions diferents a la del claustre (vegeu J. YARZA LUACES, *Les miniatures de la Bíblia de Burgos*, figs. 9 i 13). Per a una possible identificació amb l'amfisbena, vegeu *Dragó atacat per un altre*, nota 192.

²¹³ Cercles lligats a losange. Del possible significat d'aquests éssers, se'n parla a *Atlants*.

²¹⁴ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 178. Capitell ja esmentat per a la *Cacera de l'ós* i la *Parella de sirenes-ocells*.

²¹⁵ Vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 168. Aquesta base també influeix, com hem vist, en el *Mussol picotejat per dos ocells* i probablement també en els *Anyells afrontats*; el fons pot tenir un clar reflex en dues fulles que veiem en el claustre *Fulles de lliri d'aigua*, B-H i un cimaci del pilar de l'angle nord-occidental (69b). Tornant al motiu que ens ocupava, aquest també el veiem en un capitell de procedència desconeguda del mateix museu (núm. 308).

²¹⁶ P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 33.

²¹⁷ Vegeu E. JUNYENT, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona 1975, làms. 213-215.

²¹⁸ El fons del frontal pot constituir un derivat d'exemplars llenguadocians com el d'un capitell del claustre de Sant Bertran de Comenge (vegeu M. DURLIAT i V. ALLEGRE, *Pyrenées romanes*, La Pierre-qui-vire 1969, lám. 55). Alguns capitells dels contraforts i d'altres de l'ala meridional (*Fulles d'acant amb fruits penjants*, B, per exemple) i de la resta del claustre presenten aquest esquema, potser amb paral·lels als claustres de Girona i de Sant Cugat. Aquests resultats, encara provisionals, constitueixen part de les recerques dutes a terme en el curs de doctorat a càrrec del Dr. Carbonell sota el títol de: «El concepte d'ornamentació en l'art de l'Alta Edat Mitjana» (1984-85).

tinians de procedència desconeguda, ja esmentat.²¹⁹ Finalment, les fulles semitancades i els fruits corresponents ens porten a un capitell del tercer taller de la Daurada,²²⁰ no tan sols per la forma, en relació amb el fruit d'àrum de la segona flora llenguadociana,²²¹ sinó per una certa semblança estilística.

A aquesta important quantitat de detalls s'afegeix la seva concepció com a doble capitell. Aquesta peça és única en tot el claustre en fer desaparèixer l'habitual i sistemàtic àbac rectangular, que gairebé sempre roman lliure. Ara, els dragons ocupen aquell espai, i al darrera d'ells és perceptible el record dels daus. Cal pensar que, per raons desconegudes, aquesta fórmula no tingué continuïtat, i hom degué preferir de seguir un esquema propi de capitells de tipus cistercenc, que també veiem a Lleida. A més, el nivell de separació dels dos tambors hi ha estat rebaixat considerablement, fet també excepcional a Tarragona, de manera que s'apropa a alguns capitells dobles del tercer taller de la Daurada.²²²

Veiem, en definitiva, que aquest conjunt es vincula clarament al món tolosà, no tan sols pels detalls sinó també pel tractament global. Caldrà pensar que, per tot allò que coneixem, una sèrie d'elements es fonen en aquesta peça, excepcional, o bé que en desconeixem el veritable model; tampoc no podem descartar una mà directament vinculada amb Tolosa, pels punts de contacte observats amb el tercer taller de la Daurada.

8

B A S I L I S C

(Cap. 12a) fig. 43

Un basilisc centra la composició inscrit en un cercle perlejat, com en totes les altres representacions de la peça. El monstre és presentat de perfil i amb la cua dreçada, de rèptil i acabada en cap de serp que s'afronta al seu propi cap. Sota les urpes hi ha un personatge humà estirat, mirant cap amunt, sembla que al monstre. Damunt la part exterior del cercle hi ha dos ocells simètricament enfilats que inclinen el cos cap avall i picotegen el cap del basilisc.

Entre les restes del tercer taller de la Daurada hi ha un basilisc entre rín-

²¹⁹ P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 308 (també citat a la nota 215).

²²⁰ Id., núm. 190 (capitell de la caceria del senglar). Motius semblants també podem trobar-los en cimacis de la mateixa ala: *Cinta perlejada amb motius vegetals* (damunt el capitell tractat) i *Brots en simetria enmarcant motius vegetals*.

²²¹ D. JALABERT, *La flore sculptée*, 55-57. D'ara endavant, amb el tractament dels motius vegetals, continuarem trobant elements d'aquesta flora en el claustre.

²²² Vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núms. 178 i 180.

xols,²²³ que pogué servir de model a l'exemplar tarragoní, igualment que al corresponent de la porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida,²²⁴ en la mateixa posició però mancat dels ocells i de l'home, i amb una confusa continuació de la cua reptiliana. No obstant això, l'exemplar lleidatà s'inscriu també en un cercle perlejat.

Gairebé sempre hom el veu aïllat. Entre les representacions més antigues cal assenyalar la d'un fragment de mosaic de San Severo, a Classe, prop de Ravenna. Seguint entre els mosaics, cal destacar el que hom coneix del paviment de Santa Maria de Ripoll,²²⁵ on hom degué representar-lo amb el cap de monstre a la punta de la cua també afrontat al cap del gall, igual que en el claustre de Tarragona i altres exemplars escultòrics. D'aquests, ofereixen aquesta variant un exemplar procedent de Saint-Benoît-sur-Loire (museu d'Orleans)²²⁶ i un altre a l'Île-Bouchard.²²⁷ El Rosselló en compta diversos exemplars, com el de Sant Joan Vell de Perpinyà, el de l'Espirà de l'Aglí²²⁸ i el del claustre de la Rodona d'Illa del Riberal. En actituds diferents, podem citar els d'un cimaci de Moissac i, en un context carregat de simbolismes, en un timpà de la catedral de Jaca.²²⁹ Més llunyà, hi ha el del mainell de la porta del Beau-Dieu d'Amiens, ja dins el gòtic.

Cal referir-se també als ocells enfilats, dels quals anteriorment ja hem constatat la relació amb Tolosa.²³⁰ Si hi afegim el personatge de sota, el conjunt no presenta parió.

El basilisc, ésser monstruós de cos de gall i cua de rèptil, és considerat el rei de les serps, nascut d'un ou de gallina covat per un gripau. Té el poder de matar criatures de moltes maneres, per exemple, amb la mirada.²³¹ El seu simbolisme és malèfic, lògicament relacionat amb el dimoni i les forces del mal. En el cicle dels pecats capitals pot encarnar la luxúria,²³² i en el conjunt de Jaca simbolitza la mort en el pecat. La variant de la cua acabada amb cap de serp, la que veiem en el claustre,²³³ és interpretada com una manera de simbolitzar

²²³ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 81, per bé que parla d'un gall devorant una serp.

²²⁴ Vegeu BARRAL I ALTET, *Els mosaics de paviment medieval a Catalunya*, Barcelona 1979, fig. 70.

²²⁵ Un interessant treball sobre el conjunt es troba a X. BARRAL I ALTET, *op. cit.*, 55 a 94, amb nombroses il·lustracions.

²²⁶ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, fig. 316.

²²⁷ Id., id., fig. 315.

²²⁸ Vegeu X. BARRAL I ALTET, *op. cit.*, fig. 49.

²²⁹ Al costat de l'ós i sota el lleó, simbolitzant en conjunt Jesucrist destruint els imperis de l'ós i del basilic, portadors de mort (J. M. CAAMAÑO, *En torno al tímpano de Jaca*, dins «Goya», núm. 142, 1978, pàg. 206).

²³⁰ En el tema del *Mussol picotejat per dos ocells*.

²³¹ R. RANDALL JR., *A Cloisters Bestiary*, 35.

²³² I. MATEO, *Temas profanos*, 46.

²³³ Variant que, malgrat que no presenta problemes, encara no és identificada correctament per J. PUTG I CADAFAELCH (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, pàg. 482) i F. DURAN I CANYAMERES (*L'escultura mitjeval*, 140).

el seu caràcter mortífer, al qual cal afegir el gust dels artistes medievals per col·locar caps a la punta de les cues, de què hem vist exemples en el mateix claustre.²³⁴ És més difícil d'explicar la presència de l'home, que podria estar en relació amb un tema que apareix a Vézelay, esmentat per Mâle,²³⁵ en el qual un personatge aguanta davant la seva cara una mena de campana enfront d'un basilisc, mostrant la lluita de l'home contra Satanàs; potser l'actitud dels seus ulls, amb els forats de les ninetes buits, pot ésser relacionat amb la peculiar forma de matar que té el monstre.

La presència dels ocells complica més encara la total interpretació del conjunt. Hom hi pot adduir raons compositives, ja que aquesta escena fa parella amb la del mussol,²³⁶ privant així l'interès decoratiu per damunt del simbòlic, sense oblidar, però, un simbolisme clarament negatiu, demoníac i de mort, potser ampliable a la lluita de l'home contra les forces del mal.

9

S I R E N E S

Aquest ésser híbrid, mig humà i mig ocell o peix, apareix ben representat en el claustre, molt centrat en l'ala que ens ocupa. Sempre suggerint el seu simbolisme relatiu a l'engany i, per tant, al dimoni, es presenta amb elements sempre coneguts, però especialment pel que fa a la parella, fosos en un conjunt sense antecedents clars. Confonent-se amb l'harpia, la varietat dona-home-ocell apareix aïllada i en parella; també aïllada, la dona-peix presenta uns trets ben normals.

Sirena-ocell

(Cim. 13-14d) fig. 44

Totalment representada de perfil, la sirena apareix mirant cap a la dreta, amb cos d'ocell, urpes i cua que es confon amb una tija, i el cap humà, del qual és difícil d'apreciar el sexe, car poden insinuar-s'hi barba i bigoti.

La sirena-ocell, masculina o femenina, i que alhora pot ésser confosa amb l'harpia,²³⁷ es veu sovint representada. Amb cap femení la podem veure a Cu-

²³⁴ En el Dragó amb cua acabada en cap, i també en els Dragons afrontats de cap comú i en el Dragó atacat per un altre.

²³⁵ *L'art religieux du XII^eme s.*, 333-34.

²³⁶ Mussol picotejat per dos ocells.

²³⁷ Definida com un ocell amb cap de dona, cosa que pot aplicar-se al nostre exemplar (V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 336).

nault²³⁸ i a Saint-Julien-le-Pauvre; amb cap femení la podem trobar a Aulnay i a Saint-Loup-de-Naud, per esmentar tan sols uns exemples mínimament aproximats, de les nombroses variants sota les quals apareix el tema.

Trobem, a més, més exemplars que s'aproximen compositiuament al que ens ocupa. Així, en una L inicial, sota la representació de Moisès, en la Bíblia de Burgos,²³⁹ amb la cua acabada en motiu floral; en un àbac de l'església del castell de Loarre i en una arquivolta del portal sud de l'església de Santa Maria de Uncastillo, curiosament definides aquestes dues últimes com a harpies,²⁴⁰ igual que els éssers prou coneguts del claustre de Santo Domingo de Silos.²⁴¹

Entre els centres més propers a Tarragona, cal esmentar un ésser identificat com a harpia,²⁴² en lluita amb guerrers, de l'interior de la Seu Vella de Lleida, i un altra sirena molt semblant a l'estudiada procedent de Sant Serni de Tolosa.²⁴³

Juntament amb la sirena-peix, la veiem descrita i representada en el Bestiari de l'Arsenal.²⁴⁴ Finalment, cal recordar que el mateix claustre de Tarragona presenta altres sirenes-ocells.²⁴⁵

L'ésser híbrid aquí representat pot definir-se com a sirena-ocell, sense oblidar, però, l'harpia, car ambdós éssers poden confondre's i, com hem vist, alguns dels exemplars que més se li acosten són definitis com a tals.

En principi, però, veiem que la sirena-ocell és representada en els Bestiaris, i és l'únic tipus descrit en el text del Fisiòleg. Llunyanament, és un tema prestat de l'Egipte antic que representa l'ànima separada del cos, i és la veritable sirena de l'Antiguitat, segons paraules d'Adhémar,²⁴⁶ rara durant el romànic però molt desenvolupada al final del segle XII, en què fou molt representada durant uns vint anys en l'art francès, com a testimoni de la «renaixença llatina del primer gòtic».²⁴⁷ Aquesta cronologia s'adapta bé als exemplars tarraonins.

El seu simbolisme és malèfic, i continuaria essent-ho en el cas que es trac-

²³⁸ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 324.

²³⁹ Fol. 62v (vegeu J. YARZA, *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, 187, fig. 8).

²⁴⁰ Per A. CANELLAS-LÓPEZ i A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, La Pierre-qui-vire, 1971, figs. 71 i 137, pàgs. 221 i 355 respectivament.

²⁴¹ Vegeu M. PALACIOS, J. YARZA LUACES i R. TORRES, *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, Lleó 1983, fig. 26.

²⁴² R. BASTARDES i PARERA, *Gilgames i els capitells romànics*, Q.E.M., 8, 486, fig. 45.

²⁴³ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 210.

²⁴⁴ Belles Lettres franc., núm. 283, in-fol., fol. CCIII-CCXXXVII, datat al segle XIII (C. CAHIER i A. MARTIN, *Mélanges d'Archéologie*, II, lám. XXz).

²⁴⁵ A part del tema que tractarem seguidament, cal esmentar-ne una altra en un cimaci de la galeria occidental, al costat d'un centaure, en un veïnatge conegut pel fet d'aparèixer seguits en els bestiars. Potser per això també apareix la sirena, per bé que el centaure que apareix al costat, i a l'altra cara, lluiti amb un dragó (*Sagitari i soldat contra dragó*).

²⁴⁶ *Influences antiques*, 182-83.

²⁴⁷ M. VIELLARD-TROIEKOUROFF, *Sirènes-poisson carolingiennes*, C.A., t. XLIX, 1969, 81.

tés d'una harpia. Cal veure-hi un símbol de l'ànima morta, en representar l'ocell de l'ànima. Tornant a l'aspecte negatiu, com a factor d'engany i de temptació, fa pensar naturalment en el dimoni. D'altra banda, l'harpia pot ésser vista com una personificació dels vicis, tant en el sentit de culpa com en el de càstig.²⁴⁸

Resulta difícil de decantar-se per una o altra d'aquestes identifications, malgrat que llur significat no variaria massa. La possible confusió entre ambdós motius s'afegeix al fet d'estar situats en un marc propici a les anomalies com és el claustre de la catedral de Tarragona. A l'hora de definir-se amb claredat, sembla molt apropiada també la definició d'ocells amb testa humana, tal com diu Eduard Junyent en tractar una escena del claustre de Santa Maria de l'Estany.²⁴⁹

Parella de sirenes-ocells

(Cap. 29ab) figs. 45-46

Dues sirenes, masculina i femenina, apareixen entre dues cares d'un capítell, a l'esquerra i a la dreta, respectivament. La primera és constituïda de cos d'ocell, peüngles i cap barbut, i torça el coll per mirar en direcció a la seva parella, situada en actitud simètrica. La segona també té cos d'ocell, però acabat en cua de rèptil, peüngles i cos femení de cintura en amunt, nu, i es pentina el cabell deixat anar i es mira en un mirall. Les arestes del tambor són ocupades per sengles fulles de lliri d'aigua, com totes les de la peça.

La disparitat anatòmica dels dos éssers obliga a parlar-ne individualment. D'entrada, no hi ha antecedents exactes per al conjunt, bé que els detalls són tots ja coneguts.

Quant al tipus masculí, potser les més properes són les que veiem en el claustre de la Seu Vella de Lleida, bé que posteriors.²⁵⁰ Podem esmentar, a Catalunya, exemplars al claustre de l'Estany,²⁵¹ al de Sant Pere de Galligants, o a la porta de Sant Feliu de Canovelles, amb les ales desplegadas,²⁵² etc. Atacada per un sagitari, la veiem en el claustre superior de Santo Domingo de Silos.²⁵³ Altres

²⁴⁸ J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1981, 82. A propòsit d'aquest ésser, és interessant de fixar-se en una descripció que reafirma el seu caràcter negatiu: «Era de buitre su cuerpo revestido de durísimas plumas; de tigre las garras y de mujer el rostro abominable» (V. GEBHARDT, *Los dioses de Grecia y Roma*, t. I, Barcelona 1880, 515); descripció que, a més, pot ésser aplicada a la del tema tractat.

²⁴⁹ *Catalunya romànica. Segle XII*, 75 (hom pot veure el tema reproduït a A. PLADEVALL i J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona 1978, 585).

²⁵⁰ Tractades en una tesi de llicenciatura inèdita (M. S. JOVÉ I COMPANYY, *Els primers tallers d'escultura del claustre de la Seu Vella de Lleida*, Universitat Autònoma de Barcelona 1983, motiu 4-1, 176-177).

²⁵¹ Exemplar que no podem identificar amb tota seguretat, bé que ens interessa pel fet de dur caputxa, que és un signe de data avançada. Hem d'afegir que la sirena-ocell es desenvolupa a partir del final del segle XII (J. ADHEMAR, *op. cit.*, 183).

²⁵² Vegeu E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, 2, fig. 145.

²⁵³ Vegeu J. PÉREZ DE URBEL, *El Claustro de Silos*, Burgos 1930, 326.

exemples podem veure'ls a Saint-Reverien²⁵⁴ i a Saint-Loup-de-Naud.²⁵⁵ Més difícil és d'explicar la presència del cap que hom hi afegeix: a la Bíblia de Sant Pere de Rodas, un ésser lleoní té el cap coronat per set puntes, la central a base d'un cap encaputxat;²⁵⁶ en una clau d'arquivolta d'Aulnay, hi ha un personatge de cos d'ocell i cap barbut sobre el qual sorgeix un coll d'ocell amb el corresponent cap.²⁵⁷ Són exemples que manifesten aquesta multiplicació de caps.

La imatge de la sirena-ocell femenina presenta un antecedent que cal considerar, tractant-se d'un ésser meitat peix i meitat dona, en un doble capitell del tercer taller de la Daurada, que es pentina i es mira en un mirall.²⁵⁸ Una de semblant es veu en el sostre del claustre de Silos. La diferència rau també en la cua reptiliana, com en una sirena de la catedral de Poitiers²⁵⁹ i com les esmentades sirenes del claustre de Lleida i de l'interior de la mateixa Seu.²⁶⁰

L'altre fet interessant és el de l'emparellament, que tampoc no constitueix cap novetat. Al claustre d'Elna s'emparellen, però de diferent manera, en combinar les varietats d'ocell i de peix. En canvi, en l'esmentat exemplar de Saint-Loup-de-Naud i a Cunault, veiem la diferència quant al sexe.²⁶¹

Malgrat la possibilitat d'ésser tractats individualment per les diferents anatomies, l'emparellament obliga a parlar-ne en conjunt, com hem vist. Conegut ja el simbolisme de la sirena-ocell, cal referir-se a altres detalls més particulars. L'estrany cap sobreposat al de l'ésser masculí, J. Baltrusaitis l'explica per la multiplicació de caps en imatges quimèriques, com en el cas d'Aulnay.²⁶² I pel que fa als objectes i l'actitud de la figura femenina, aquests alludeixen a la seva frivolitat i, per tant, al perill de la temptació produït pel seu atractiu;²⁶³ tot condueix al sentit negatiu que és accentuat per la cua reptiliana.

Sirena-peix

(Cim. 15-16b) fig. 47

Una sirena, meitat peix i meitat dona (nua de cintura en amunt), apareix tocant un instrument de vent i mostrant un peix, en l'única representació d'aquest tipus del claustre.

²⁵⁴ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 237.

²⁵⁵ Id., *id.*, fig. 326.

²⁵⁶ Vegeu W. NEUSS, *Die katalanische Bibelillustration*, fig. 101 (fol. 66).

²⁵⁷ J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, Madrid 1983, fig. 29A.

²⁵⁸ P. MESPLÉ ja parla d'unes «reminiscències» del tema tolosà a Tarragona sense concretar (*op. cit.*, núm. 178), i deu referir-se a aquest exemplar. Semblança que fa pensar en la lliure transformació d'elements de l'exemplar tolosà en un ésser de trets també d'ocell i de rèptil, tot mantenint alguns atributs de l'ésser femení aquàtic.

²⁵⁹ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 325.

²⁶⁰ Vegeu E. CARBONELL, *op. cit.*, figs. 214 i 216.

²⁶¹ Exemplars que només ens interessin ara pel fet de constituir una parella i no pels detalls de cadascun (vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 324).

²⁶² *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931, 351-352, fig. 914.

²⁶³ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 323.

Aquest és un tema molt antic que el veiem, sota la forma d'Esciïa, amb una o dues cues, en obres d'art etrusc i de Pèrgam segons diu Jean Adhémar.²⁶⁴ Malgrat que el text del Fisiòleg no descriu la sirena com a meitat dona i meitat peix, el motiu es difon entre els manuscrits carolingis, tal com s'esdevé amb el *Physiologus* de Berna²⁶⁵ malgrat que la descripció parli de dona-ocell. Posteriorment, el Bestiari de l'Arsenal la presenta al costat d'aquesta.²⁶⁶ Les seves representacions són diverses. A Catalunya, podem esmentar les del Beatus de Girona,²⁶⁷ la interessant escena del claustre de Sant Cugat del Vallès,²⁶⁸ o la de cua bífida del de Ripoll, repetida als quatre angles d'un mateix capitell, igual que a Elna.²⁶⁹ L'església de Santa Maria d'Uncastillo també la presenta a la façana.²⁷⁰ Recordem, finalment, la ja esmentada del tercer taller de la Daurada de Tolosa. En conjunt, però, l'exemplar que més se li acosta pertany a la Bíblia de Lleó, amb la cua de peix, el cos femení nu, sostenint un peix i fent sonar una trompa.²⁷¹ La gran varietat amb què fou tractat el tema fa que els seus detalls no siguin estranys.

La figura de la dona nua amb cua de peix és la segona imatge sota la qual és representada en l'art medieval. Ja hem vist que aquest ésser era descrit com a dona-ocell i no fou fins al segle VIII que el «*Liber Monstrorum*» l'explicà tal com és el cas tractat.²⁷² La seva forma resulta del desdoblament de la sirena i de la seva fusió amb la d'Esciïa, contra la qual lluità Ulisses,²⁷³ i es configurà, durant la segona meitat del segle VIII i el IX, com a element de l'anomenada *renovatio* carolíngia.²⁷⁴ I mentre la Mediterrània oriental ignora el tema, aquest s'imposa en el món occidental durant els segles XI i XII.

El Fisiòleg de Teobald, per exemple, ens parla del seu costum, dient que atrau els mariners amb el seu cant dolç fins a conduir-los, molt probablement, a la mort.²⁷⁵ Ja hem vist que la seva imatge anava sovint acompanyada de la del

²⁶⁴ Op. cit., 182.

²⁶⁵ Fol. 13v (H. WOODRUFF, *The Physiologus of Bern. Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript*, A.B., vol. XII, 3, 1930, 249, fig. 22).

²⁶⁶ Vegeu nota 244.

²⁶⁷ Fol. 2 (vegeu M. VIELLARD-TROIEKOUROFF, op. cit., 79, fig. 17).

²⁶⁸ J. BALTRUSAITIS, *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès*, París 1931, fig. 66.

²⁶⁹ Aquí, com ja hem assenyalat anteriorment, aparellades amb les sirenes-ocells (vegeu M. DURLIAT, *Roussillon roman*, La Pierre-qui-vire 1958, 222 lám. 8).

²⁷⁰ Vegeu A. CANELLAS-LÓPEZ i A. SAN VICENTE, op. cit., lám. 137.

²⁷¹ Fol. 363v (vegeu J. YARZA, *Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII*, dins «Goya», núm. 103, 1971, 11), juntament amb altres exemples.

²⁷² M. VIELLARD-TROIEKOUROFF, op. cit., 62. Anteriorment, però, E. MÂLE (*L'art religieux du XII^e siècle*, 335) i W. DEONNA (*La Sirène, femme-poisson*, dins «Revue Archéologique», XXVII, 1927, 24) fan al·lusió a un tractat del segle VI titulat «De Monstris».

²⁷³ Narrat a l'Odissea, cant XII (HOMER, *L'Odissea*, traducció poètica de Carles Riba, Barcelona 1953, 214-223), tot i que la seva descripció és ambigua. Foren escriptors posteriors com Virgili i Horaci els qui parlaren de dona-peix.

²⁷⁴ M. VIELLARD-TROIEKOUROFF, op. cit., 62.

²⁷⁵ J. YARZA et al., *Arte Medieval II. Románico y Gótico*, dins «Fuentes y Documentos para la Historia del Arte», vol. III, Barcelona 1982, núm. 62.5, pàg. 177 (datat al segle XII).

centaure, però també podia anar aïllada, com en el cas tarragoní. També l'hem vista emparellada amb la sirena-ocell. Tot i que el motiu fou inicialment pres com a decoratiu (la varietat de la cua bífida n'és un exemple), adquireix aviat un sentit malèfic: representa les males passions, la temptació, el pecat. Els seus atributs, com el mirall i la pinta, representen la frivolitat; la viola, l'arpa o qualsevol altre instrument musical simbolitzen el seu encant i la seva capacitat de seducció, amb el so melodiós que produeixen. D'altra banda, el peix que brandeix, bé que pot al·legoritzar el mar, es refereix a l'engany dirigit als pescadors, tal com s'esdevé a Cunault.²⁷⁶ En definitiva, no podem dubtar del simbolisme negatiu de l'exemplar tarragoní, relatiu al dimoni i concretat en l'engany, en un context ple d'escenes d'aquest sentit com el pilar que ocupa.²⁷⁷

10

ÉSSER MOSTRUÓS AGAFAT A MOTIUS VEGETALS

(Cim. 11-12b) fig. 48

Un personatge apareix ajupit i agafat a unes tiges procedents de les arestes, simètricament. El cos és seminu i robust, amb les cames doblegades i acabades en peüngles, i el cap, clarament d'animal, potser de guineu, llop o gos.

En un posat i actitud que veiem en altres éssers del claustre,²⁷⁸ cal destacar-ne l'aspecte monstruós. Sense poder-se inclinar per un animal o altre pel que respecta al cap, potser en el record hi hagi els cinocèfals, homes amb cap de gos, que s'encreuen de vegades amb el simi.²⁷⁹ Les peüngles, a més, fan pensar en els hipòpodes, homes amb peüngles de cavall, amb un exemplar a Souvigny.²⁸⁰ El seu aspecte de bèstia, i els trets físics, donen a la imatge un clar sentit negatiu i demoníac.²⁸¹

²⁷⁶ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 332.

²⁷⁷ És el pilar que inclou tots els *Temes relacionats amb les faules*, dels quals el del *Gat i les rates* és al costat de la sirena. Aquest fet, ja assenyalat anteriorment, pot no ésser casual.

²⁷⁸ Com a atlans en els *Cercles lligats a losange*, i amb trets animals propers als del que ara analitzem agafant-se a la *Cinta pertejada amb motius vegetals*.

²⁷⁹ V. H. DEBIDOUR (*Le Bestiaire sculpté*, 239) diu que el seu tipus deriva llunyament del de l'Anubis egipci, alhora que comenta dos clars exemplars de Vézelay, on són inclosos entre els fills d'Adam i com a membres d'un poble (fig. 338), i un altre en un fris d'Andlau (fig. 322). É. MÂLE (*L'art religieux du XII^e s.*, 330) recorda que sant Cristòfor era considerat així.

²⁸⁰ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 195.

²⁸¹ El personatge presenta un gran caràcter decoratiu, però no oblidem els seus trets d'animalitat, com les orelles punxegudes, les peüngles, etc., que sempre poden designar el dimoni (L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 60).

11

ESCENES D'ANIMALS OPOSATS

Anteriorment ja hem constatat algun enfrontament d'animals com els de les faules i un altre entre ocells i una serp que manifestaven un sentit concret gairebé sempre desxifrabre. Gairebé això mateix s'esdevenia amb el mussol i els probables corbs. Però els temes que a continuació es detallen presenten signes d'ambigüitat, i, sovint, llurs esquemes obeeixen a raons compositives, amb una buscada simetria i amb l'adaptació als límits del marc arquitectònic.

Anyells afrontats(Cim. 29-30 *b*) fig. 49

Dos anyells apareixen simètricament afrontats, amb el cap inclinat, com si estiguessin a punt de cotar malgrat que no tenen banyes.

La presència d'aquest tema en el claustre de Tarragona no és gens sorprenent (tot i que no és massa corrent), puix que el veiem en dos dels conjunts més vinculats a les obres de la catedral i del claustre: així, el veiem en una base procedent de la Daurada de Tolosa,²⁸² bé que proveïts de banyes; l'ala occidental del claustre de Sant Cugat del Vallés també presenta la mateixa composició, sota fullatges.²⁸³

El tema, però, no és nou en l'escultura romànica: és vist en l'art romà, com per exemple en una escena camperola d'un sarcòfag conservat al Museu de les Termes de Roma.²⁸⁴ Potser en el record també hi havia figuracions com les de Ravenna, en les quals dos anyells de costat, amb el cap aixecat, flanquegen una creu.²⁸⁵

Aquestes semblances són suficients per a explicar la presència d'aquest tema a Tarragona, del qual contrasta l'actitud d'enfrontament amb l'absència de banyes, al contrari de l'exemple tolosà.

Cal dir, d'entrada, que és difícil de donar una explicació simbòlica per a aquesta figuració, al caràcter de la qual s'oposa radicalment al simbolisme que rep l'animal. L'anyell és, per excel·lència, el símbol de Jesucrist, no tan sols per la

²⁸² Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 168.

²⁸³ Aquí, a més, duen sengles esquelles al coll, tal com ho descriu E. JUNYENT a *Catalunya romànica. Segle XII*, 149 (vegeu, a més, J. BALTRUSAITIS, *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallés*, París 1931, fig. 74).

²⁸⁴ Vegeu A. GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano*, Madrid 1972 (2.ª ed.), fig. 1075 (la peça és datada vers el 270).

²⁸⁵ Vegeu G. BOVINI, *Ravenna, ses mosaïques, ses monuments*, Ravenna 1977, 138 i 153 (en peces de San Apolinar in Classe).

seva innocència, sinó també com a Salvador.²⁸⁶ Tot aquest simbolisme positiu no pot ésser reflectit en l'actitud que aquí veiem, que pot plasmar, en canvi, un moment de la vida quotidiana, a més de les finalitats decoratives, en aparèixer en una composició habitual en molts altres animals.

Tammateix, hi ha unes paraules de sant Agustí que poden acostar-se al que aquí veiem: «... el Senyor ens declara quines bèsties són aquelles de les quals hem de prevenir-nos quan ens diu: elles són vestides externament de pells d'ovelles, però internament són llops rapaços...»²⁸⁷ Sentit aquest que, almenys, és més apropiat al caràcter de l'escena.

Quadrúpede atrapant-ne un altre

(Cim. 1b - fragment)

Un quadrúpede de mida mitjana, però d'identificació problemàtica, té atrapat un altre, de mida molt inferior, entre les urpes; aquest segon, també d'identificació problemàtica, en mancar-li, a més el cap. El primer apareix ajagut, mentre l'altre sembla que vulgui fugir.

La difícil identificació d'ambdós animals, mamífers, fa problemàtica la comprensió del conjunt, que té un caràcter semblant al d'un tema molt més desenvolupat que aquest, el del gat i les rates. Un mamífer en persegueix un altre en un cimaci de l'ala occidental.²⁸⁸ Fora de Tarragona, veiem animals atrapant-ne d'altres en una arquivolta de la portada de Ripoll (el petit potser és un conill) i a la cornisa de la façana de la catedral de la Seu d'Urgell.²⁸⁹ El Beatus de Girona presenta una lluita entre dos mamífers.²⁹⁰

Tot i que aquests paral·lels poden fer pensar en les lluites entre el gat i les rates, o entre el gos i el gat, és difícil d'avançar un sentit clar de la representació.

Serps devorant un gripau

(Cim. 11-12c) fig. 22

Dues serps, de cos ondulat i llis, apareixen simètricament afrontades al llarg de l'àbac, mentre mosseguen un gripau, al mig, presentat des de dalt, amb les potes obertes i mirant cap amunt.

Ens trobem davant un exemplar no massa comú. El paral·lel més immediat apareix en el mateix claustre de Tarragona²⁹¹ amb dos dragons alats que mosse-

²⁸⁶ V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 341, 343 i 344. Ens en parla extensament, així com de la seva relació amb el sacrifici d'Abraham (vegeu *Sacrifici d'Abraham*) i de la seva ocupació de llocs d'honor.

²⁸⁷ *De Genesi ad litteram*, VII, 10, 14 (extret d'O.S.A. BALBINO MARTÍN, *Obras de San Agustín en edición bilingüe*. XV, Madrid 1969, 73).

²⁸⁸ Cim. 43-44a, O, esmentat a *El gat i les rates*, nota 40.

²⁸⁹ Vegeu E. JUNYENT, *Catalogne romane*, 2, La Pierre-qui-vire, 1961, 52, lám. 10.

²⁹⁰ Fol. 223v.

²⁹¹ Cim. 43-44d O.

guen un altre gripau, en les mateixes condicions que veiem aquí, també amb simetria. Veiem una representació similar en un relleu de la cornisa de l'església de Sant Joan de Gil (Pallars Sobirà), amb una serp que ataca un gripau.

La interpretació del significat d'aquest tema és dubtosa, car ens trobem davant dos éssers de signe negatiu. Coneixent el caràcter de la serp, com a símbol per excel·lència del dimoni,²⁹² veiem el mateix sentit malèfic per al batraci, pel fet que s'alimenta de la terra; també pot simbolitzar l'Avarícia, així com el càstig de la Luxúria, en aquest cas perquè a l'Infern devora els òrgans sexuals.²⁹³ Diferent podria ésser el seu simbolisme si consideràvem l'animal una granota, ja que aquesta és relacionada amb la fecunditat i amb la idea de la creació i de la resurrecció.²⁹⁴

Podem trobar-nos davant un exemplar on predomina el caire decoratiu a base d'elements de signe negatiu, incompatibles entre ells en el caràcter d'enfrontament que veiem a l'hora de donar-li una explicació; sempre i quan no donem un sentit positiu a la serp.²⁹⁵

Lleons atacats per monstres

(Cim. 11-12b)

En una composició totalment simètrica, se superposen sengles parelles de dragons i de lleons. Aquests apareixen a sota, l'un d'esquena a l'altre, girant el cap enrera, afrontant els caps amb els dels corresponents dragons, recolzats damunt els dorsos dels primers. Els dragons tenen el cos llis i desproveït d'ales, són bípedes i llurs cues s'entrellacen sota un cap demoníac que centra el conjunt.

Aquest tipus de temàtica, amb l'enfrontament de dos parelles diferents d'animals, l'un sobre l'altre, és poc vist en cimacis, segurament perquè el marc no afavoreix aquest tipus de composicions. En canvi, és un tema més vist en capitells. Debidoir s'hi refereix, i els anomena «à animaux étagés».²⁹⁶ Així, hom veu ocells picotejant lleons a Echillais,²⁹⁷ Arces²⁹⁸ i Bourges, bé que aquí en tres nivells.²⁹⁹ Els considera freqüents a Tolosa i en el romànic hispànic. Així, hi ha

²⁹² L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, 1, 105. En el caire desagradable d'aquest anfibí, cal recordar que apareix representat dos cops en una escena del frontal de Santa Tecla, en aquella que la santa és llançada a la bassa i rodejada d'animals verinosos.

²⁹³ Caràcter negatiu que queda corroborat en el tema de les *Serps i dragons* i, amb un sentit més precís, en els *Escorpions*.

²⁹⁴ A causa dels seus períodes d'aparició i desaparició (J.-E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1981 (4.ª ed.), 381).

²⁹⁵ Cosa improbable si tenim en compte en quines circumstàncies aquest ésser adquireix un signe positiu (V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 291-93).

²⁹⁶ *Op. cit.*, 143. Els presenta com a evolució dels capitells amb animals sobre fullatges, amb la supressió d'aquests.

²⁹⁷ Vegeu V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 191.

²⁹⁸ Id., id., fig. 192.

²⁹⁹ Al Museu Jacques-Coeur (V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, fig. 193).

temes d'aquest tipus en capitells del claustre de Santo Domingo de Silos.³⁰⁰ Composicions d'animals sobreposats en pugna també apareixen en obres d'art islàmiques, de les quals l'arqueta de Silos és un bon exemple.³⁰¹ Els animals disposats en rengles apareixen menys a Catalunya: podem esmentar-ne amb quadrúpedes superposats a l'interior de l'església de Sant Pere de Galligants,³⁰² i en gran quantitat i varietat a la Seu Vella de Lleida.

Models clars per a l'exemple tarragoní no se'n veuen, però aquest tampoc no pot ésser considerat excepcional vistos els exemples anteriors, per bé que aquí es tracti de dragons i de lleons. Cal afegir, a més, la presència del cap monstruós,³⁰³ clarament decoratiu, bé que pot suggerir el món maligne, que s'afegeix a un enfrontament entre éssers que poden presentar sentit oposat o, fins i tot, del mateix signe.

Cap monstruós mossegant animals

(Cim. 31-32d)

Un cap de trets monstruosos — ample, ulls grossos, gola ampla i amb dents, orelles punxegudes — mossega la part posterior de dos éssers que tenen el cap als extrems de la composició, aproximadament simètrica, però que el giren vers el del mig. Es tracta d'un ocell i d'un altre animal de caràcter demoníac, pel que fa pensar el seu cap.

La imatge del cap monstruós d'aspecte demoníac no és nova en el claustre de Tarragona, en aparèixer de vegades mossegant parells de tiges en simetria.³⁰⁴ Aquí, però, ataca un ocell i un probable rèptil o bé quadrúpede. El tema pot ésser relacionat amb un que apareix en la cornisa de la façana occidental de la Seu d'Urgell,³⁰⁵ de dimensions anàlogues, en què un cap d'aspecte monstruós mossega dos cossos humans. S'assembla més, però, a d'altres que presenta Baltrusaitis pertanyents a Saumur³⁰⁶ i Tournus.³⁰⁷ També mossegant les ales d'uns quadrúpedes alats de cap humà apareix un altre exemplar en la porta meridional de Sant Vicenç de Besalú, en un capitell.³⁰⁸

³⁰⁰ Vegeu L. M. DE LOJENDIO i A. RODRÍGUEZ, *Castille romane*, 2, La Pierre-qui-vire 1966, figs. 31 i 35.

³⁰¹ Peça de vori del taller de Cuenca, datada el 1026, a la qual hi ha afegits uns esmalts, i és utilitzada com a reliquiari (vegeu L. M. DE LOJENDIO i A. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, fig. 36).

³⁰² Vegeu A. L. MAYER, *El estilo románico en España*, Madrid 1931, fig. 150.

³⁰³ Pot relacionar-se amb els caps demoníacs que veiem en altres indrets del claustre (vegeu nota següent).

³⁰⁴ Vegeu *Cinta perlejada amb motius vegetals*, on apareix als angles i al mig de les cares amples; no oblidem el tema anterior.

³⁰⁵ Vegeu E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, 73.

³⁰⁶ *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931, fig. 311. El cap mossega les cues de dos dragons simètrics.

³⁰⁷ Id., id., fig. 312. En un capitell, un cap d'expressió horrible mossega dos éssers monstruosos de cap lleonf, simètricament situats als angles.

³⁰⁸ Vegeu E. JUNYENT, *op. cit.*, 69.

Són exemplars no idèntics però que fan explicable la presència d'aquest tema amb éssers diferents, un de difícil identificació.

La imatge té un clar caràcter decoratiu, i ens fa recordar les que hi ha sovint a les cornises dels edificis, com en el cas de la Seu d'Urgell. No obstant això, aquesta imatge d'aspecte demoníac pot suggerir les boques infernals. Alhora, el tema no pot ésser confós amb el Leviatan, que és un monstre marí,³⁰⁹ malgrat que fou vist per la imaginació medieval com un dragó.³¹⁰

³⁰⁹ És el cocodril descrit en el Llibre de Job (XL, 25-32, XLI, 1-23).

³¹⁰ V. H. DEBIDOUR, *op. cit.*, 315. Segons l'autor, Isaïas (XXVII, 1) intenta veure-hi la serp, enemic de Déu (pàgs. 315-316).

VII

TEMES ORNAMENTALS: VEGETALS I GEOMÈTRICS

Al llarg de l'anàlisi dels temes figuratius hem pogut constatar el paper important i sovint determinant de l'element ornamental, que és utilitzat com a fons o marc d'escenes. A més, una quantitat considerable de capitells i cimacis són ocupats per temes vegetals o geomètrics. Fins i tot veurem que alguns cimacis d'aquest tipus inclouen algun element figuratiu, fet que és sistemàtic en un d'esquema geomètric.

L'ordenació de l'anàlisi d'aquests motius respon en primer lloc al marc que ocupen, capitells i cimacis. Pel que fa als primers, han estat subdividits en tres grups: el primer inclou aquells en què un esquema geomètric determinat per cintes o tiges ordena una sèrie de motius vegetals; el segon aplega els capitells amb fulles de lliri d'aigua; el tercer inclou la resta de capitells vegetals, tots amb fulles distribuïdes en registres, molt sovint recordant el capitell corinti. Respecte als cimacis, han estat subdividits en quatre grups: el primer presenta aquells en què un motiu es va repetint al llarg de la peça, juxtaposadament, amb més o menys continuïtat; segueixen aquells en què un esquema es va repetint i dóna marc a una sèrie de motius sovint variats, entre fulles, palmetes i fruits; les cintes o tiges ondulades que originen motius vegetals diversos constitueixen el tercer grup; finalment, es tracten els temes pròpiament geomètrics, inclòs el que ordena una sèrie de motius figuratius i vegetals en el seu desenvolupament.

La procedència dels temes també s'inscriu dins el caràcter variat, que sovint dóna lloc a problemes, però també resultats molt útils per al coneixement del claustre. Tot i així, molts motius són conseqüència de llur gran difusió, de manera que pot ésser inútil de cercar-ne un origen precís. Quantitativament, caldrà destacar, naturalment, la influència cistercenca, bé que bàsicament dels centres catalans, amb els capitells amb fulles de lliri d'aigua; però també en algun cas el sentit de la relació pot invertir-se. Sobta també el triple contacte de dos temes que veiem al claustre de Vallbona de les Monges i a l'interior de la Seu de Lleida. En segon lloc, cal esmentar la influència tolosana, sobretot determinada

per l'anomenada «segona flora llenguadociana».¹ En temes ja analitzats hem observat ja la importància d'aquests contactes² i els resultats que pot aportar llur anàlisi. També en alguns casos es fa problemàtic de cercar un origen ben determinat, i ha calgut recórrer al món clàssic, a algun centre provençal, i també a l'art musulmà, que han proporcionat alguna nova dada. Els motius geomètrics entren en relació amb el darrer i, també, amb el món tolosà.

Tot i les relacions esmentades, el conjunt s'aparta de tot allò fins aleshores vist en el romànic català, amb la varietat i riquesa com a notes dominants i com a causa, no única, del fet esmentat. Potser siguin significatives algunes semblances amb la porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida.

1

CAPITELLS AMB ESQUEMES GEOMÈTRICO-VEGETALS

Sota aquest títol hi ha inclosos tres temes, sembla que de tres mans diferents i també de diferent qualitat, però que tenen en comú el fet de presentar els motius vegetals dins uns esquemes més o menys geomètrics determinats per cintes o tiges, estriades o bé perlejades, sempre ordenats simètricament. És difícil de veure-hi més punts en comú, si no és el record de motius llenguadocians, en dos casos de manera molt indirecta; trobarem, a més, la possibilitat que el tercer motiu constitueixi una interpretació pobra del segon.

Tiges entrelaçades amb palmetes

(Cap. 2bcd) figs. 50 i 62

Dues tiges estriades constitueixen un entrelaçat els espais lliures del qual, de forma romboïdal o triangular, són ocupats per palmetes i altres motius vegetals. En cal destacar les palmetes dels angles superiors: en simetria, tres pinyes

¹ L'obra de D. JALABERT (*La flore sculptée*, 55-57) ha estat el punt de partida de l'anàlisi d'aquest aspecte, juntament amb el coneixement necessari dels centres tolosans. La presència de les anomenades palmetes d'àrum, amb els fruits granuloses i allargats, així com de fulles digitades, són símptomes clars d'aquesta influència o, si no, del record indirecte d'aquell món a través d'altres conjunts catalans. Cal referir-se amb detall al darrer element esmentat, la fulla digitada i, sovint, prènsil; és un tipus de fulla de dents arrodonides o també punxegudes, les retalladures de les quals s'allarguen per la superfície de manera que s'assemblen als dits d'una mà; és com una fulla composta de diversos folíols prima i llarga de recorregut paral·lel. El tipus el veurem de diverses maneres, sobretot cobrint fruits o agafant-se a tiges i motius anàlegs, i rep aleshores l'adjectiu «prènsil». En escultura, l'origen del tema és el romànic tolosà concretament el que D. JALABERT (*op. cit.*, id.) anomena «segona flora llenguadociana», de la qual és motiu característic. L'autora aporta exemples del claustre de Sant Serni de Tolosa, així com de la Daurada (2n taller i 3r), alhora que assenyalava que la idea ja apareix en els manuscrits francesos del segle XI (làms. 27A i B). En el romànic català veiem aquest motiu especialment en capitells dels claustres de la catedral de Girona i de Sant Cugat del Vallès, així com en obres coetànies o posteriors al claustre de Tarragona, com la Seu Vella de Lleida i, també, el claustre major de Poblet. Caldria assenyalar, però, que el tipus de fulla que aquí ens arriba, amb la superfície dels folíols còncava i sense nervi, s'addiu en concret amb la flora del tercer taller de la Daurada, com anirem veient.

² En el doble capitell de *Serps i dragons sobre fulles d'acant*.

que recorden els fruits d'àrum són mig tapades per fulles digitades; cada palmeta és cenyida a la base per un motiu lobulat a manera de corona. Els altres motius deriven, la majoria, de les palmetes d'àrum anteriors, ara només a base de fulles digitades oposades o en altres disposicions, sense abandonar la simetria; a la cara central, una de les fulles doblega frontalment la punta; s'aparta d'aquest tipus de repertori el motiu repetit de l'esquerra, una fulla de recorregut gairebé circular que n'inscriu altres del mateix tipus que sorgeixen d'ella. El tractament dels motius és sec i geometritzant, a base de la multiplicació de folíols de les fulles, les dents punxegudes i el recorregut paral·lel; algunes fulles dibuixen gairebé angles.

L'origen de l'esquema i de les palmetes d'àrum és llunyanament tolosà.³ Tot sembla conduir-nos a dos capitells del mateix pilar sud-occidental però encarats a l'altra galeria com a models del primer, amb un esquema i repertoris aproximats, bé que amb la diferència d'un treball més tou i d'un detall en general més vistós.⁴ Altres motius, així com la disposició dels ja presents en el conjunt esmentat, palesen de maneres diferents una lliure interpretació de l'hipotètic i veí model.

Tiges bifurcades i entrecruades

(Cap. 13-14ad) fig. 17

Un esquema geomètrico-vegetal interrelaciona les sis tiges del doble capitell, enriquides tres d'elles amb temes animals.⁵ Una tija perlejada es bifurca, al centre de cada cara, simètricament vers ambdós costats; les tiges resultants es corben cap avall i s'entrellacen amb la de la cara veïna, tot originant ambdues una palmeta, sempre centrada a l'aresta, i composta de cinc fulles lanceolades. La resta d'espais lliures és ocupada per altres petites palmetes i semipalmetes originades de les tiges o de brots de les anteriors palmetes. Dins la unitat, hom observa una gran varietat entre els motius, als quals s'afegeixen en les altres cares els animals esmentats, en un clar desig de no repetir-se.

L'esquema general presenta un altre clar i únic paral·lel en un doble capitell

³ Un capitell doble del segon taller de la Daurada presenta tant un esquema semblant com les palmetes d'àrum pròpies de la segona flora llenguadociana, amb les fulles digitades i els fruits d'àrum, granulats (vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 171; per a l'anomenada segona flora llenguadociana, D. JALABERT, *La flore sculptée*, 55-57). Dos capitells de l'ala septentrional del claustre presenten un esquema anàleg amb nombrosos temes humans (29-30 abcd). Alguna peça procedent del claustre de la catedral de Pamplona ofereix un esquema també proper al que analitzem (vegeu L. M. de LOJENDIO, *Navarre romane*, La Pierre-qui-vire, 1967, lám. 87).

⁴ Aquests dos capitells (47-48abd) s'acosten a un grup de capitells adossats de l'interior de la catedral de Tarragona, el qual presenta a més punts de contacte amb capitells dels claustres de Sant Cugat i de la catedral de Girona (punts de contacte que són objecte d'estudi per l'autor d'aquest treball i per Imma Lorés, que treballa sobre l'esmentat conjunt vallesà). Hom pot pensar que els dos capitells del claustre constitueixen la darrera seqüència de la línia determinada entre d'altres pel grup de l'interior, sense cap més continuïtat que la de l'esquema del capitell que ara ens ocupa, de l'ala sud.

⁵ *Niu d'ocells, Ocells enfilats picotejant i Ocells atacats per una serp.*

del claustre de Sant Bertran de Comenge,⁶ per bé que canvia notablement el tractament i els motius, alhora que aquest es desenvolupa més per la part superior, amb altres brots. Recordem que hom ha parlat d'altres paral·lismes entre ambdós claustres, amb un cas clar d'un origen comú tolosà, fet no descartable per al que ens ocupa, bé que ens manqui un hipotètic model en aquell centre.⁷

Tiges estriades bifurcades

(Cap. 45abc)

Unes tiges, ara centrades a les arestes, es bifurquen simètricament vers cada costat entrecruant-se amb les veïnes, i acaben en dues semipalmes que es toquen.

El motiu presenta detalls, com les volutes, que es corresponen amb els del capitell del costat, amb fulles de lliri d'aigua,⁸ però constitueix probablement una interpretació poc assolida i molt més simple del tema anteriorment analitzat. Veiem, doncs, que un esquema de l'ala meridional és seguit per una altra mà present també en aquest sector del claustre, que treballa en algun capitell de tipus cistercenc, perdent gairebé tota possible relació amb el món llenguadocià.

2

CAPITELLS AMB FULLES DE LLIRI D'AIGUA

Les anomenades fulles de lliri d'aigua, que ocupen un lloc molt important en l'ornamentació del claustre, són elements vegetals, amples i de contorn lanceolat, de superfície llisa marcada només per un nervi que destaca de la base a la punta, com a únic element sobresortint.

Són disposades sempre en forma de verticil sobre la superfície dels capitells, presentades com si fossin dos rengles superposats, de manera que el superior sorgeix rera l'inferior, aquest amb les fulles més curtes, per bé que no es vegi. La composició és simètrica i presenta un record del capitell corinti en la disposició general, refermada per la freqüent presència de volutes, que des de l'astràgal es va obrint com si fos una palmera fins als angles superiors.

Bàsicament, es constitueixen dos tipus d'estructures⁹ que tenen en comú

⁶ Vegeu E. DELARUELLE, *Saint-Bertrand*, La Pierre-qui-vire, 1966, lám. 13. Recordem, però, que en el tema dels *Ocells atacats per una serp* hom ha parlat del possible record d'alguns sarcòfags paleocristians provençals.

⁷ És el cas del *Mussol picotejat per dos ocells* i, també, d'un tipus de fons vegetal que veiem, per exemple, en *Serps i dragons sobre fulles d'acant*.

⁸ *Fulles de lliri d'aigua*, A-C.

⁹ En una divisió provisional, en previsió de l'anàlisi dels altres capitells d'aquests tipus de la totalitat del claustre, s'han distribuït en dos grups, A i B, amb les corresponents variacions: el primer inclou aquells en

el fet de partir del rengle inferior, sempre unit entre elles per la línia de contorn de les mateixes fulles en la part inferior. A partir dels dos esquemes bàsics, els temes aniran adquirint llibertat fins a adoptar elements externs a la idea inicial, arribant, en alguns exemples, a desaparèixer el tipus de fulla senzilla i conservant-se, només, el rastre en la distribució de les noves fulles, tal com anirem veient.

Aquestes fulles llises, ornades només pel nervi principal, i anomenades per Puig i Cadafalch de «lliri d'aygua»,¹⁰ es presenten com la solució més apta i utilitzada per a decorar la gran quantitat de capitells de tot el claustre, i omplen tant els sencers com els adossats i els d'angle, i fins i tot els frisos dels pilars angulars. Bé que a l'ala meridional aquests constitueixen bastant menys de la meitat de la totalitat de capitells, les tres quartes parts dels que hi ha al claustre són ocupats per aquest tema floral, amb nombrosos derivats i records del tema inicial. Podem dir, però, que els capitells d'aquest tipus constitueixen, en l'ala que ens ocupa, una petita, però representativa, mostra d'aquesta temàtica predominant en el conjunt.

El record del capitell corinti hi és present en la seva distribució en dos o més nivells i, molts cops, com ja hem dit, per la presència de les volutes. Però tothom coincideix a assenyalar, a més d'aquest fet, les connexions del tema amb els monestirs cistercencs, la seva procedència d'aquests, com ho fan, per exemple, el mateix Puig i Cadafalch¹¹ i Eduard Carbonell.¹²

La presència d'aquest tipus de capitell en els claustres, lavabo i sala capitular de Poblet, així com en dependències i altres elements esculturats de Santes Creus, són les proves d'aquests contactes, lògics per llur contemporaneïtat i proximitat geogràfica. No oblidem que l'estructura del claustre de Tarragona obeeix a models cistercencs, i que la façana de la sala capitular de Santes Creus, per la simplicitat de la seva decoració, amb capitells del mateix tipus,¹³ presenta una gran semblança amb la de Tarragona, potser més que la de Poblet.

El tema, però, no és exclusiu d'aquests conjunts cistercencs. El museu de

què les fulles inferiors, o davanteres, es disposen de dues en dues a cada cara; el segon, aquells en què les esmentades fulles apareixen als angles i al centre de les cares.

¹⁰ A *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 481. La definició és donada per la semblança amb aquest tipus de fulles, que no és excessiva. No obstant això, són també vàlides altres definicions com les de «capiteles de pencas» (F. DURAN, *La escultura medieval catalana*, Madrid 1926, 151), referint-se a la seva carnositat; de «fulles planes com puntes de llança» (E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya*, 2, 83) referint-se a la seva forma, en el claustre de Poblet; i la de «verticil de fulles llises» (C. MARTINELL, *El monestir de Poblet*, Barcelona 1927, 264). Altres definicions són les donades per F. DURAN i CANYAMERES com a «fulles de llorer» (*L'esculptura mitjeval*, 166) i per J. M. RECASENS de «senzilles fulles de palmera» (*La ciutat de Tarragona*, vol. 2, Barcelona 1975, 379).

¹¹ En cal destacar les paraules següents: «Finalment, la simplicitat cistercenca dels darrers temps del segle XII crea les disposicions senzilles del claustre de l'orde seguida, en una part del claustre de Tarragona...» (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 721).

¹² A *L'art romànic a Catalunya*, 2, 76.

¹³ Vegeu J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Los monasterios de Santes Creus y Poblet*, Lleó 1979, fig. 14.

Tolosa conserva temes molt semblants a aquests, destacant-ne per la seva semblança dos procedents de Sant Pau-Sèrgi de Narbona,¹⁴ a part que aquest era un dels temes que hom representava més sovint a les abadies cistercenques, com és el cas de Fontenay.¹⁵ No obstant això, el tipus concret respon amb claredat als de Poblet i Santes Creus.

L'ala meridional del claustre presenta els tipus que poden ésser considerats més purs, i que manifesten amb gran claredat la influència cistercenca inicial (A-A i B-A),¹⁶ igual que en aquells en què apareixen les volutes (B-A i A-B), a les quals s'afegeixen les del centre de la cara, més o menys grosses (B-B i A-C), que remarquen el record del capitell corinti.

La rigidesa del tema es va perdent i hom adquireix una major llibertat, i la forma de les fulles s'altera per a doblegar-se les puntes cap avall, en un exemplar únic i original (A-E), ensems que es van incorporant elements externs a l'estructura: una mena de boles que coronen les fulles (A-D i B-C), fulles doblegades cap avall (B-C), fulles de tres folíols (B-D) o, fins i tot, fruits granulats (B-C).

Tot conservant l'estructura i la forma de les fulles, aquestes són ornades amb lòbuls dins llur contorn (B-F), fet que també es produeix en el claustre de Poblet, i hom arriba a un punt en què el procés sembla invertir-se i es torna a elements del capitell corinti (B-G), utilitzats en altres capitells de l'ala meridional i també en el frontal de Santa Tecla.¹⁷

Les fulles de lliri d'aigua comencen a ésser substituïdes per altres motius vegetals (B-H)¹⁸ o bé queden gairebé dissimulades amb la seva superfície treballada i sota motius, la qual cosa dona com a resultat capitells que semblen més directament derivats del capitell corinti que del Císter (B-I i B-J).¹⁹ També po-

¹⁴ Que, a més, presenten les dues estructures definides per al claustre tarragoní, ambdues amb considerables volutes (vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse, Musée des Augustins*, núms. 259 i 260). És un paral·lel que cal considerar, més encara quan presenta una altra coincidència amb el claustre, com és un capitell dedicat a la vida de Sant Nicolau, que apareix en l'ala nord del claustre de Tarragona (vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 263).

Cal afegir que el tema també apareix en altres conjunts no relacionats amb el Císter, com a San Isidoro de Lleó (vegeu M. GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid 1934, lám. CXXXVI inferior esquerra).

¹⁵ Vegeu A. DIMIER, *L'art cistercien. France*, La Pierre-qui-vire, 1962, lám. 7. La forma de presentar les fulles és, però, diferent, sense el nervi longitudinal.

¹⁶ Els conjunts cistercencs catalans ja presenten, lògicament, tots dos tipus, que també podem veure perfectament combinats en un pilar de l'ala septentrional del claustre de Tarragona (caps. 15-16 *abd*, 56ab-57-abc-58bc i 17-18bcd), en un conjunt simètric.

Per a Santes Creus, A. DIMIER, *L'art cistercien hors de France*, La Pierre-qui-vire 1971, lám. 109).

Aquestes semblances, especialment en el cas de Poblet, no sempre suposen una influència sobre Tarragona, perquè en alguns indrets ens porten a dates que arriben al segle XIV, amb què hom pot parlar, en alguns casos, de la inversió del sentit de les influències. De tota manera, el claustre dit de Sant Esteve, que deuria estar molt avançat el 1197 (C. MARTINELL, *op. cit.*, 263), també presenta aquests capitells.

¹⁷ Vegeu *Fulles d'acant amb fruits penjants. B*.

¹⁸ Cal assenyalar que la fulla superior esquerra és pràcticament igual a la que apareix en un cimaci del pilar nord-occidental del claustre (69b N), on també apareixen palmetes semblants a les inferiors.

¹⁹ En el tipus B.J sembla que hi ha utilitzat elements ja vistos en altres capitells, com els motius que pengen entre les fulles (vegeu *Serps i dragons sobre fulles d'acant*, cares a, b, i d) i les volutes acabades en una mena de palmeta (vegeu *Fulles d'acant amb fruits penjants. B*, amb altres paral·lels establerts).

den ésser complementades per altres elements penjants (A-F) i acants doblegats a l'angle.²⁰

En casos ja a part, només apareixen les fulles dels angles com a emmarcament de temes figurats.²¹ En altres, només se'n conserva l'estructura, enriquida ara, de vegades, amb elements presos segurament del món clàssic,²² amb la incorporació d'acants,²³ com tornant a l'estructura del capitell corinti des d'un esquema derivat d'ell mateix.

D'aquesta manera, el capitell amb fulles de lliri d'aigua es presenta des dels seus exemplars més purs fins als més desenvolupats, que s'allunyen de l'austeritat dels primers,²⁴ en un clar desig de no repetir-se per part dels seus artífexs, que assoliren, en ambdós casos, exemplars d'un gran nivell.²⁵ Les variants són descrites a continuació.

Grup A

fig. 51

A-A (Caps. 6acd, 54abc, 8abd, 50abc): Segueix purament l'esquema en dos rengles, tant als capitells sencers com als adossats.

A-B (Cap. 52(a)cd): Als dos rengles hi ha afegides unes volutes, i al mig la punta d'una altra fulla. Cal assenyalar que apareix amagada una cara treballada, cosa que fa pensar que aquest capitell no ocupa el lloc inicialment previst.

A-C (Cap. 46adc): Segueix l'esquema amb volutes, aquestes molt petites; hi és destacable l'escassa diferència de nivell dels dos altres rengles.

A-D (Caps. 43-44abcd): A l'estructura de dos rengles amb volutes s'afegeix un petit detall a la punta de la fulla central que consisteix en un motiu semiesfèric.

A-E (Cap. 10bcd): Sense volutes, les fulles del rengle inferior deixen caure la punta cap enfora; sobre el segon rengle apareix una gran quantitat de puntes petites de fulles del mateix tipus, alternant una de mida menys petita amb dues de més petites.

²⁰ Tal com també s'esdevé en els capitells veïns, si bé en aquest cas, els temes són treballats amb més duresa.

²¹ Caps. 29-30abcd S. Vegeu, per exemple, *Parella de sirenes-ocells*.

²² Vegeu *Fulles pinnades disposades en dos rengles*.

²³ Vegeu *Fulles d'acant disposades en dos rengles*, que presenta clarament l'estructura del tipus A. Això s'enriqueix encara més amb la presència de temes animals en el capitell veí, tot seguint l'esquema B (vegeu *Ocells disputant-se fruits*).

²⁴ Lluny de les exigències d'austeritat de l'orde del Cister, a les quals és degut aquest tipus simple de decoració, amb la idea, segons sant Bernat, de la pobresa voluntària i d'evitar que els monjos es distreguessin a l'hora de cercar Déu, mitjançant l'Escriptura (G. DUBY, *San Bernardo y el arte cisterciense. El nacimiento del gótico*, Madrid 1981 (París 1979), 113). En el claustre de Tarragona, és contrastant el fet que aquestes fulles, producte d'aquelles normes, acabin acompanyant figuracions de sirenes, dragons, etc. (vegeu nota 24), que el mateix Bernat havia condemnat.

²⁵ Aquesta evolució, presentada d'acord amb la progressiva pèrdua de la simplicitat inicial obligada pels models cistercencs, no implica un ordre cronològic, puix que, a més que caldrà distingir més d'una mà en llur execució, alguns dels exemplars més rics presenten temes totalment romànics.

A-F (Cap. 64*bc*): Quatre fulles donen suport a d'altres derivades de l'acant i a volutes; als extrems, i entre les fulles inferiors, pengen diversos motius entre fruits granulats i semipalmets.

A-G (frisos pilars angles SO i SE): L'esquema s'adapta a un marc rectangular en dos o tres rengles, amb algunes fulles tímidament lobulades pel contorn.

Grup B

figs. 24, 52 i 62

B-A (Caps. 1*bcd*, 39-40*abd*, 35-36*abcd*): Hi ha disposats dos rengles, l'inferior a base de fulles als angles i al mig de la cara, i el superior amb les mateixes disposicions, rera les altres, acabant les dels angles en voluta. (figs. 52 i 62)

B-B (Caps. 41-42*bcd*, 55*bc*): Un sol rengle de fulles amb volutes que arrenquen sota la punta del mig de cada cara. (fig. 24)

B-C (Caps. 37-38*abcd*): L'estructura anterior és ara enriquida per altres motius situats damunt o entre les fulles, a base de fulles caigudes, fruits granulats o palmets.

B-D (Caps. 47-48*abd*): Dos rengles, bé que les puntes de les fulles arriben al mateix nivell; la fulla del mig rebaixa la punta, de la qual sorgeix un motiu trevolat.²⁶

B-E (Caps. 65*ab*-66*abc*): Hom hi estableix tres rengles de fulles, amb volutes que arrenquen del tercer. El contorn de les fulles és lobulat, dins la forma lanceolada habitual.

B-F (Cap. 67*bc*): Un sol rengle de fulles dóna suport a les volutes, la de l'aresta recolzada a més sobre la punta voluminosament recargolada de la fulla d'angle.

B-G (Cap. 51*bc*): Rera el rengle inferior, amb les fulles als angles i al mig de cada cara, apareixen unes altres fulles que recorden les del capitell corinti, a base de lòbuls quadrifoliats seguint un esquema ja vist en el claustre,²⁷ i acabant en volutes.

B-H (Cap. 49*ab*): Se superposen tres rengles segons l'esquema conegut, però només el del mig presenta fulles de lliri d'aigua; en l'inferior hi ha palmets compostes de petits folíols de dents arrodonides i superfície còncava; en el superior hi ha altres fulles de tipus diversos, gairebé sempre lobulades, i una altra que es compon de folíols seriatos i superposats.²⁸

²⁶ Cal recordar que entre ambdós capitells hi ha el *Cap amb tonsura*.

²⁷ Esmentat, per exemple, en *Serps i dragons sobre fulles d'acant*. És l'esquema vinculat amb el món llenguadocià.

²⁸ Hom parla d'aquest darrer tipus a la nota 18. Cal afegir que l'esquema és el mateix del fons vegetal de la base tolosana, del segon taller de la Daurada, que també influï en el *Mussol picotejat per dos ocells* (vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 168).

B-I (Cap. 69*abc*): Les fulles de lliri d'aigua només apareixen en el rengle inferior; la resta presenta derivats del capitell corinti, amb fulles doblegades a la punta i amb volutes als angles.

B-J (Cap. 68*ab*): En clara relació amb el tipus anterior, formant part del mateix pilar, les fulles són també lobulades i entre elles pengen altres motius; les volutes del rengle superior acaben en semipalmets, com altres capitells del claustre. Poca cosa queda de l'original tema de les fulles de lliri d'aigua.

3

CAPITELLS AMB FULLES D'ACANT I ALTRES

El tercer grup de capitells amb temes de caràcter vegetal engloba una sèrie de peces diverses que, pels components o la distribució, es relaciona amb el capitell corinti clàssic. La divisió és arbitrària en els altres aspectes: els repertoris varien, i el tractament també, i en el seu origen trobem des del món cistercenc fins a alguns elements llenguadocians.

Fulla llisa amb pinyes(Cap. 7*abd*) fig. 53

Una fulla de superfície totalment llisa es rebaixa als angles per a donar lloc a unes pinyes que sobresurten i actuen com a volutes, però que amaguen la punta sota la mateixa fulla. Del mig penja, a més, una mena de capoll de secció poligonal.

És aquest l'únic capitell que presenta pinyes amb claredat, sota el record dels temes cistercencs.²⁹ Cal assenyalar, sobretot, la seva indiscutible semblança amb un capitell de l'interior de la Seu Vella de Lleida,³⁰ i amb un altre del claustre del monestir de Vallbona de les Monges, contactes, a més, de què tornarem a parlar més endavant.

Fulles pinnades disposades en dos rengles(Cap. 5*abc*) fig. 54

Seguint una distribució com la dels capitells amb fulles de lliri d'aigua, es disposen unes fulles pinnades, compostes de diversos folíols superposats mar-

²⁹ Tal com assenyala J. PUIG I CADAFALECH (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 719), comparant-los també amb els dels Banys Àrabs de Girona, que són més rics.

³⁰ J. BERGÓS (*L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona 1935, 49-50) anomena el capitell lleidatà de «fulles d'escut amb pinyes»; es refereix a un origen àrab-andalusí, bé que presentant paral·lels a Vézelay i suposant que el motiu arriba pel nord-oest peninsular, amb exemplars semblants a Frómista i a Estíbaliz. No esmenta, però, els clars paral·lels amb Tarragona i Vallbona.

cats amb un nervi. Les fulles del rengle inferior s'uneixen entre ells per la base a través d'una doble voluta.

Al record dels temes cistercencs, s'afegeix ara un tractament de regust clàssic: fulles semblants podem veure-les en el Museu Paleocristià de Tarragona, en el sarcòfag de Saint-Drausin (Soissons)³¹ i a Germigny-des-Prés.³² El motiu de les volutes també ha estat vist, d'una manera diferent, en exemplars paleocristians, i invertit apareix a la cornisa del Voló, obra del cercle del Mestre de Cabestany.³³ Com a possibles exemplars paral·lels o posteriors al que ens ocupa, podem esmentar un capitell de l'interior de la Seu tarragonina i una mènsula de l'ala sud del claustre major de Poblet.

Fulles d'acant disposades en dos rengles (Cap. 30*adc*) fig. 55

Una sèrie de fulles que poden recordar les d'acant es distribueixen en dos rengles, recordant l'esquema, de nou, dels capitells amb fulles de lliri d'aigua. Les fulles són compostes simètricament de parelles de folíols inclinats, centrats per un nervi vertical. Hom hi observa una gradació a l'hora de disposar les fulles inferiors, cada cop de menys alçada.

Aquesta peça, que fa parella amb una altra amb temes animals,³⁴ presenta una clara relació amb uns capitells de l'ala oriental del claustre major de Poblet, que manifesten uns punts de contacte a nivell també estilístic, i constituint l'enriquiment d'un esquema inicialment senzill.

Fulles d'acant amb fruits penjants. (A) (Caps. 62*ab*-63*abc*) fig. 56

Sota unes volutes, es disposa un rengle de fulles d'acant força altes. Les fulles presenten una estructura anàloga a la del tema anterior, per bé que entre elles sorgeix un fruit granulós agafat pels sèpals a la tija, que es deixa caure.

Els capitells amb fulles de les quals sorgeixen fruits es veuen sovint. A Sant Serni de Tolosa apareixen temes similars,³⁵ com també en nombrosos conjunts hispànics.³⁶ No podem oblidar motius com els de Sant Cugat o de Girona, ni tampoc de Poblet o de Lleida. Però és difícil de trobar un equivalent a la pecu-

³¹ Anomenades fulles de llorer (D. JALABERT, *La flore sculptée*, 32, lám. 7D1).

³² Vegeu D. JALABERT, *op. cit.*, lám. 9A. És el calze de volutes, així anomenat per A. RIEGL (*Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona 1980 — Berlín 1893 —, 136) que s'adapta sota la forma de les palmets o de les fulles d'acant, des d'època grega.

³³ Vegeu E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya*, 1, fig. 59. No oblidem la relació d'aquell cercle amb el món antic.

³⁴ Vegeu *Ocells disputant-se fruits*.

³⁵ Vegeu J. ROCACHER, *Saint-Sernin, La Pierre-qui-vire*, 1982, lám. 30.

³⁶ San Isidoro de Lleó, Frómista i Jaca, per exemple (vegeu M. GÓMEZ-MORENO, *El arte románico español*, Madrid 1934, làms. CXXXIX inferior dreta, CXI superior dreta i LXXXIV inferior, respectivament).

liar forma dels exemplars tarragonins, que s'acosta a la d'una móra. Potser entre els més propers hi hagi els d'uns capitells de la porta de Saint-Julien-de-Jonzy.³⁷ D'altra banda cal assenyalar una certa semblança dels capitells de tipus corinti de Sant Pere de Rodes.³⁸

Fulles d'acant amb fruits penjats. (B)

(Caps. 31-32*abd*)

Una sèrie de fulles doblegades a la punta dóna suport a un altre rengle de fullatges d'acant amb semipalmeta en lloc de la voluta. Entre les fulles inferiors sorgeixen, com en el tema anterior, fruits del mateix tipus.

El tema, semblant a l'anterior, especialment pels fruits, continua dins la línia de buscada varietat del conjunt. Del rengle superior, amb el seu llunyà record clàssic, cal assenyalar la probable relació amb centres llenguadocians.³⁹

Fulles amples i digitades sota volutes

(Cap. 9*bcd*) fig. 57

Sota unes volutes d'angle apareixen amples fulles centrades als angles i a les cares, les d'aquestes més altes. Són compostes de nombrosos folíols primers i allargats, que les converteixen pràcticament en digitades. Les volutes arrenquen del mig, i llur espiral és coberta d'incisions transversals al recorregut i paral·leles entre elles, recolzant damunt un cos constituït per arcs de cilindre juxtaposats; unes formes lacrimals completen la superfície sota la línia de les volutes.

Aquest capitell és, de nou, únic en el claustre i mancat de clars antecedents o paral·lels; en general, sofreix una geometrització ja constatada en algun altre capitell.⁴⁰ S'hi aproximen algunes peces del claustre de Sant Pere de Galligants i una altra del museu dels Augustinians de Tolosa.⁴¹ Hom veu les formes lacrimals en algun capitell del claustre d'Elna, de la porta de Cornellà de Conflent⁴² i de la Seu Vella de Lleida. A més, les incisions de les volutes i els entrecreuaments d'alguns folíols poden presentar records musulmans, si ho compa-

³⁷ Datat al final del segle XII (J. BECKWITH, *Early Medieval Art*, Londres 1974 (64), fig. 205) amb certes analogies també en l'estructura de les fulles. No oblidem que aquest és el tipus de fruit picotejat per ocells en el claustre.

³⁸ Veure E. CARBONELL, *El primer romànic*, dins «Història de Catalunya», Salvat, vol. 2, Barcelona 1978, 293.

³⁹ Ens referim als lòbuls compostos de diversos folíols, gairebé simètrics, com veiem també en el doble capitell de *Serps i dragons sobre fulles d'acant*, on hem esmentat paral·lels amb un capitell del museu dels Augustinians de Tolosa (núm. 308) i un altre del claustre de Sant Bertran de Comenge. Per altra banda, les volutes transformades en palmeta no constitueixen cap excepcionalitat: es veuen també en el mateix conjunt esmentat del claustre, en la porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida, amb antecedents en la flora llenguadociana (vegeu D. JALABERT, *op. cit.*, làms. 22A i 26B, en capitells de Sant Serni i de la Daurada; i lluny del Llenguadoc, a Fontevault — làm. 41C).

⁴⁰ El capitell de les *Tiges entrellaçades, amb palmets*.

⁴¹ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 297, de procedència desconeguda.

⁴² Vegeu E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya*, 1, fig. 119.

rem amb capitells de l'Aljafería de Saragossa.⁴³ Paral·lismes, tanmateix, insuficients per a fer oblidar llur excepcionalitat.

Fulles digitades cobrint fruits

(Cap. 53ab) fig. 58

Damunt un rengle de fulles se n'organitza un altre d'un tipus de fulles allargades i primes que cobreixen uns fruits. Les inferiors alternen la forma del tipus cistercenc del lliri d'aigua amb altres d'acant. Rera d'elles sorgeixen els filaments que constitueixen les tiges originàries de les fulles digitades, que en dos nivells diferents cobreixen els fruits; les tiges del rengle superior s'entrecreuen i van a parar al costat oposat. La superfície d'algunes de les fulles és granulada.

De nou ens trobem amb paral·lismes amb l'interior de la Seu Vella de Lleida⁴⁴ i el claustre de Vallbona de les Monges: l'esquema és idèntic, i la relació amb el món cistercenc es reforça pel rengle inferior de fulles. Potser en el record hi hagi alguna composició de fulles oposades tolosanes,⁴⁵ que també veiem en alguns capitells de la portalada de Ripoll, en una disposició no exclusiva d'aquests centres.⁴⁶ No oblidem, a més, el ja llunyà record de les fulles digitades de la flora llenguadociana.

4

CIMACIS (I ABACS): MOTIUS SERIATS

Englobem sota aquest tipus un total de quatre temes ben diferents entre ells però que repeteixen els elements juxtaposant-los, establint una major o menor continuïtat entre aquests, la simetria dels quals és l'únic altre punt en comú.

Fulles lobulades (Cims. 23-24b, 59ab-60abc-61bc, 25-26abcd) figs. 5 i 11

Les fulles es disposen al llarg dels cimacis una al costat de l'altra. Cadascuna disposa d'una gruixuda base estriada que ja marca la separació dels lòbuls, sempre tres o cinc, espargits. Cada lòbul és compost de diversos folíols de pun-

⁴³ Vegeu M. E. GÓMEZ-MORENO, *Mil joyas del Arte Español*, t. I, Barcelona 1947, fig. 161.

⁴⁴ Joan BERGÓS (*op. cit.*, 50) es refereix al capitell de la manera següent: «una fina i original composició de fulles i fruits de plantatge molt estilitzats dalt de llargues tiges amb un rengle de fulles a baix arbitràriament estilitzades; el volum inflat d'envolupant cúbica de la part superior i el creuat de tiges fan pensar en l'adaptació d'algun tipus moresc».

⁴⁵ Vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 190 (del tercer taller de la Daurada).

⁴⁶ La veiem, per citar un exemple, a Neuvi-Saint-Sépulcre (vegeu J. FAVIÈRE, *Berry roman*, La Pierrequi-vire, 1970, lám. 56).

tes arrodonides, alguns resseguits a més per un brot. El mot de fulla pot ésser substituït pel de palmeta.

Els motius són en conjunt únics en el claustre, per bé que el tractament i els elements de què es componen ja són vistos, com veurem en el tema següent. Alguns exemplars comparables podem trobar-los en unes restes de cornisa procedent de Venècia⁴⁷ o en un òcol de Sant Gabriel, a Provença,⁴⁸ així com en cimacis de l'ala oriental del claustre de Sant Tròfim d'Arle.⁴⁹ Algunes palmets disposades en esquemes més complexos de la galeria més primitiva del claustre de la Seu Vella de Lleida⁵⁰ també recorden les del claustre tarragoní.

Motius vegetals simètrics

(Cim. 11-12d)

Tres motius simètrics se centren a les arestes del cimaci i al mig de la cara. Estructurats com una mena de ventall, són gairebé palmets compostes de cinc o set motius procedents de les corresponents tiges, que són petites palmets o semipalmets, sovint resseguides o emmarcades per petits filaments de les tiges; els folíols són sempre de contorn arrodonit i de superfície llisa i molt lleugerament convexa.

El motiu és d'un gran interès en constituir la translació dels que molt sovint són centrats a les arestes de molts cimacis, com s'esdevé en aquest. És possible la seva relació amb el món tolosà, amb un repertori que té punts de contacte amb el del frontal de Santa Tecla.⁵¹

Palmets entrelaçades per brots

(Cim. 41-42bcd)

Una sèrie de palmets de cinc fulles cadascuna, lanceolades, s'uneixen entre elles a través d'unes tiges o brots que sorgeixen de cada parell inferior de fulles, les quals tenen llur superfície còncava.

El tipus de palmets ja l'hem vist en els capitells de les tiges bifurcades i entrecruades; la idea dels brots també hi és present, com a motius força habi-

⁴⁷ Vegeu W. CAHN, *Romanesque sculpture in American Collections. IV. The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston*, G., vol. VIII, 2, 1969, 60, fig. 16a.

⁴⁸ Vegeu A. BORG, *Architectural Sculpture in Romanesque Provence*, Oxford 1972, fig. 156.

⁴⁹ Vegeu J. LACOSTE, *La galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles*, C.S.M.C., núm. 7, 1976, 127-162, fig. 7.

⁵⁰ Vegeu M. S. JOVÉ I COMPANY, *Els primers tallers d'escultura al claustre de la Seu Vella de Lleida*, Universitat Autònoma de Barcelona 1985 (inèdita), motius P-2 i P-3, 156.

⁵¹ Pel que fa al frontal, hi podem veure motius en el registre superior esquerre, amb una palmeta emmarcada per un cercle perlejat. Els motius vinculats a Tolosa els veiem en un capitell ja esmentat del claustre de Sant Bertran de Comenge (vegeu É. DELARUEILLE, *Saint Bertrand*, La Pierre-qui-vire, 1966, lám. 13); encara que amb un tractament menys acurat, veiem els mateixos motius en les *Tiges bifurcades i entrecruades* o els que sorgeixen de cercles perlejats del capitell que inclou el *Mussol picotejat per dos ocells*.

tuals, però ara amb la solució de l'entrellaçament amb el de la palmeta veïna que també podem veure en un capitell de l'interior de la catedral de Jaca.⁵²

Calzes d'acant invertits

(Abac, caps.⁵³) figs. 33, 50, 57-58 i 62

Una sèrie de fulles de forma que ultrapassa el semicercle es disposen seguides i arquejades, compostes de dos o tres folíols paral·lels i concèntrics, de puntes arrodonides a ambdós costats, i de superfície lleugerament còncava. Sovint el folíol exterior és comú a dues fulles veïnes, donant continuïtat a tota la peça, i constituint individualment una inversió dels anomenats calzes d'acant.⁵⁴

És un tema que es veu sovint en el romànic, la majoria de vegades al revés de Tarragona i, per tant, del dret. D'origen clàssic, sovint era emprat com a orla de voris⁵⁵ o en miniatures⁵⁶ carolíngies, la qual cosa ens pot explicar la seva aparició en tots dos sentits. Del dret el veiem en el claustre de Sant Tròfim d'Arle⁵⁷ i en altres centres provençals. Però com al claustre apareix en l'astràgal d'algun doble capitell del segon taller de la Daurada⁵⁸ i en un capitell del que resta del claustre de Solsona.⁵⁹ La presència d'aquest darrer exemplar pot reforçar la idea d'una influència tolosana sobre el motiu tarragoní, malgrat tenir en compte el seu origen clàssic i la seva utilització prou generalitzada.⁶⁰ Pel que fa als motius del claustre, hom hi observa diversos tractaments, des del que podem denominar més proper a una hipotètica realitat fins al més geometritzant, destacant-hi la superfície plana dels folíols i el seu recorregut paral·lel.⁶¹

⁵² Vegeu J. GUDIOL I RICART i J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, «Ars Hispaniae», vol. V, Madrid 1948, fig. 243.

⁵³ En l'ala meridional, els trobem en els indrets següents, sempre en la part esmentada: caps. 49ab-50abc-51bc (i damunt els fragments de frisos corresponents al pilar sud-occidental); 1-2bcd; insinuat en el 8a; 55ab; molt esborrat en el 57abc; i 64bc; desapareix la fulla comuna en el 9bc. Aïllat, el veiem inscrit en una de les *Dobles tiges emmarcant motius vegetals*, igual que en un altre cimaci de l'ala occidental (11-12a).

⁵⁴ Segons la terminologia emprada per A. RIEGL (*Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona 1980 — Berlín 1893 — 193) referint-se al motiu que apareix en un capitell d'època sassànida, de l'arc de Cosroes de Tak-i-Bostan (fig. 162); el mateix autor considera, anteriorment, el motiu com un tipus de dents independents i separades de l'acant d'època bizantina, com es veu a St. Sergi i St. Baccus de Constantinoble (fig. 143 dreta, pàg. 179), producte d'un procés de descomposició de la fulla d'acant iniciat ja anteriorment.

⁵⁵ Vegeu J. BECKWITH, *Early Medieval Art*, Londres 1974 (64), fig. 114.

⁵⁶ En la Bíblia de Carles el Calb, B.N. París, lat. 2, fol. 222 (vegeu E.-A. VAN MOË, *La Lettre Ornée dans les manuscrits du VIIIe au XIIe siècle*, París 1943, lám. 48).

⁵⁷ Vegeu M. AUBERT, *L'art roman en France*, París 1961, 409.

⁵⁸ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 172. El mateix doble capitell pogué influir en la *Cinta dibuixant meandres*. El tema, però, apareix més sensiblement alliberat del marc que en els del claustre on estan més agafats a la superfície i, tan sols en un cas, no subjecte al predomini de l'element geometritzant, com veurem més endavant. Cal esmentar la presència del motiu també en un capitell procedent de Sant Paul-Sergi de Narbona al museu dels Augustinians (vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 260).

⁵⁹ Vegeu J. GUDIOL I RICART i J. A. GAYA NUÑO, *op. cit.*, fig. 126.

⁶⁰ També el veiem en l'anomenat protogòtic francès: en la Porta Reial de la catedral de Chartres (vegeu R. WITTKOWER, *La escultura. Procesos y principios*, Madrid 1983, 3.ª ed., fig. 36) i al portal sud de Saint-Étienne de Bourges (vegeu W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, París 1972, fig. 36).

⁶¹ Línia geometritzant ja constatada en altres exemplars com en els *Cercles amb fulles prènsils* o en les *Tiges entrelaçades amb palmets*.

5

CIMACIS: REPETICIÓ D'UN ESQUEMA-MARC

Una sèrie de cimacis presenten motius vegetals inscrits en un esquema geomètric determinat per cintes, tiges o brots; els motius es repeteixen o varien segons els casos. En línies generals, tant els esquemes com els motius que inscriuen són ja coneguts, potser no tant en el romànic català com en altres centres.

Palmetes d'àrum

(Cim. 53ab) fig. 58

Les palmetes ocupen els espais circulars o ovalats que determinen dues cintes ondulades que s'entrellacen a mitja alçada, i sorgeixen de la cinta inferior, com una gavella cenyida per un anell estriat. Són compostes de cinc motius simètrics, el central un fruit granulós i els laterals fulles digitades i prènsils, que s'agafen a les cintes. El treball és molt atapeït, i el relleu molt pla.

El tema, que també apareix en cimacis del pilar de l'angle nord-occidental del claustre,⁶² és un clar reflex d'influència tolosana, en aparèixer en peces del segon taller de Sant Esteve i la Daurada,⁶³ en motius típics de la segona flora llenguadociana, tal com assenyala Denise Jalabert.⁶⁴ El motiu, però, no és únic en el romànic català, i el que ara ens ocupa pot haver-se inspirat en el que recorre la línia d'impostes de part del presbiteri de la mateixa catedral de Tarragona. També el trobem, a més, en el claustre de Sant Cugat, en la llinda de la col·legiata de Manresa,⁶⁵ així com en el claustre de Vallbona de les Monges. De tots, l'ara analitzat és potser el menys assolit, i manifesta uns contactes indirectes amb Tolosa.

Cercles amb fulles prènsils

(Cims. 52cd i 56ab) fig. 51

Una sèrie de cercles cenyits per anells inscriuen un motiu vegetal que es constitueix en dues fulles digitades. Aquestes s'entrecreuen al centre i es dobleguen un cop ultrapassat el cercle per agafar-s'hi, de manera que cada fulla, de doble punta, desenvolupa una corba secant al mateix cercle que la inscriu. S'entén, doncs, que les fulles no disposen de base.

⁶² Cims 50abc-51bc O; en el primer hom hi observa dificultats a l'hora de distribuir l'espai.

⁶³ Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núms. 29, 67 i 129 respectivament.

⁶⁴ A part de les fulles digitades i prènsils, cal esmentar el fruit representat, el «fruit d'àrum» en català, sarriassa o rapa; la palmeta d'àrum, tanmateix, té altres varietats (*La flore sculptée*, 55-57).

⁶⁵ Vegeu J. PUIG CADAFALCH, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, figs. 1004 i 1076 respectivament.

El fet que les fulles siguin digitades i prènsils fa pensar en Tolosa, encara que hi manqui un exemplar que sigui un model definitori. Esquemes semblants els podem trobar en la mateixa Seu tarragonina pel que fa a l'entrecruament de fulles, no digitades i prènsils, en el claustre de Poblet, a l'ala sud, i entrelaçades als rombes d'un losange. Potser el tema (pel que fa a la disposició de les fulles) constitueixi el desdoblament del que veiem com a base de les escenes de la història de Job, en un doble capitell del tercer taller de la Daurada,⁶⁶ i que també veiem en capitells del claustre de Sant Cugat.⁶⁷ Pel que fa als dos exemples del claustre, hi veiem un tractament clarament diferenciat, i hi destaca el caràcter geometritzant del primer de les formes més suaus del segon, potser en relació amb dos capitells del pilar sud-occidental.⁶⁸

Tiges entrelaçades originant motius vegetals

(Cims. 1-2d fragment i 57 abc) figs. 50 i 59

Es repeteix un esquema que consisteix en una tija que dibuixa una mena de cos semiovalat obert al mig de la part inferior; la cinta es dreça cap amunt pels dos costats, simètricament i divideix la figura en tres parts, les laterals ocupades per motius que pengen de les mateixes tiges un cop entrelaçades amb elles mateixes a la part superior. Els motius inscrits consisteixen en fulles digitades tancades, moltes embolicant fruits granulosos, o bé, en els espais centrals, petits brots entrecruats i oposats. El conjunt rep un tractament força pla i geometritzant.

Hom hi utilitza motius ja coneguts i sovint emprats en el claustre, en un esquema geomètric que compta amb un paral·lel semblant en un cimaci de la catedral Vieja de Salamanca,⁶⁹ i que assoleix un conjunt força àgil.

Cintes entrelaçades inscrivint palmetes

(Cim. 45-46abcd)

Dues cintes estriades s'entrellacen tot constituint dos cossos ovalats units entre ells per un llaç; de les mateixes cintes sorgeixen tiges que originen unes palmetes, simètriques i de cinc fulles cadascuna, inscrites en sentit longitudinal i per tant estirades, deixant sorgir alguns brots fora dels límits marcats per les cintes. L'esquema es repeteix dos cops a les cares amples i un a les estretes.

El tipus de palmeta ja és vist en el claustre,⁷⁰ en una disposició (en el sen-

⁶⁶ Vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 180.

⁶⁷ Vegeu J. PUIG I CADAFALECH, *op. cit.*, fig. 331.

⁶⁸ Ja esmentats com a probable model de les *Tiges entrelaçades, amb palmetes* (Caps. 47-48abd O).

⁶⁹ Vegeu L. A. MAYER, *El estilo románico en España*, Madrid 1931, 103.

⁷⁰ Les de les *Tiges entrecruades i bifurcades*.

tit longitudinal del marc) que també és habitual, i que podem veure, per exemple, en el claustre de Cuixà, també en el mateix claustre de Tarragona,⁷¹ i utilitzat en la miniatura.⁷² L'esquema es repeteix en el claustre,⁷³ i el veiem també a Varenc (Llenguadoc),⁷⁴ al claustre de Moissac, així com en una arquivolta de Santa Maria d'Uncastillo⁷⁵ i a Santa Fede in Cavagnolo (Torí).⁷⁶ El conjunt, doncs, no presenta problemes per la seva presència.

Cintes entrecreuades inscrivint palmetes

(Cim. 43-44abcd)

Unes cintes entrecreuades originen dos espais ovalats que als extrems originen palmetes que s'inscriuen en els espais esmentats en sentit longitudinal.

El punt d'entrecreuament és tancat, a més, per un cercle o rombe, estriat com les cintes.

El tipus de cinta i palmeta és idèntic al del tema anterior, del qual el que ens ocupa és una simplificació, fet explicable a més perquè apareixen situats correlativament.

Dobles tiges emmarcant motius vegetals

(Cim. 27-28abcd) fig. 31

Una tija central es bifurca simètricament vers ambdós costats, d'una manera arquejada, donant lloc a palmetes o fulles inscrites en aquesta estructura. Cada conjunt s'uneix al veí per les arestes o al mig de cada cara ampla, en una d'aquestes mitjançant un personatge en actitud d'atlant que s'agafa a les tiges assegut. Les fulles inscrites sovint són semitancades i mostren la part del darrera, deixant anar brots que s'agafen a la cinta o a la tija; en un cas també veiem un calze d'acant invertit. La tija central és sovint completada amb altres motius vegetals.

Aquest esquema, únic en el claustre, es veu sovint: així, en el claustre de Moissac o a Saint-Denis, a la porta de l'Annunciata de Lleida, i també en altres portes de la mateixa Seu.

Els motius inscrits són, en general, ja vistos en el claustre, amb idees de fulles semitancades i brots que ultrapassen els límits de la tija usuals, relacio-

⁷¹ En el tema tractat a continuació i en el cim. 45-46a N.

⁷² Com és el cas de la Bury Bible, inscrivint escenes al·lusives a Moisès, obra del mestre Hugo entre 1130 i 1140 (vegeu J. BECKWITH, *Early Medieval Art*, Londres 1974 (64), fig. 186).

⁷³ Apareix amb la cinta perlejada en el cim. 60abc N. i estriada, però de manera diferent a la de l'ala sud, en el cim. 11-12abcd O.

⁷⁴ Vegeu M. DURLIAT, *Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-vire 1978, lám. 131.

⁷⁵ La cinta apareix amb un sol filament (vegeu J. GUDIOL i RICART i J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, dins «Ars Hispaniae», vol. V, Madrid 1948, fig. 250).

⁷⁶ Vegeu H. DECKER, *El arte románico en Italia*, Barcelona 1969, lám. 37.

nats amb la segona flora llenguadociana. Cal esmentar també la figura en actitud d'atlant, de la qual parlarem més endavant.⁷⁷

Motius vegetals emmarcats per llurs propis brots

(Cim. 23-24*ad*) figs. 9-10

Una sèrie de motius són cenyits a la base per un anell, punt des del qual sorgeixen dues cintes perlejades que constitueixen simètricament un espai cor-diforme invertit obert a dalt i acabant en petita voluta, en el qual s'inscriuen els motius. Aquests són diversos: hi veiem palmetes de tres fulles, amb un tractament que pot recordar el de fulles del tercer taller de la Daurada,⁷⁸ fruits granulats,⁷⁹ coneguts en el claustre, i altres motius a base de volutes i semipalmetes oposades.

L'esquema també pot ésser vinculat amb models llenguadocians, que podem veure a Moissac,⁸⁰ bé que de l'anomenada primera flora llenguadociana,⁸¹ tot i el seu ús força corrent i el seu origen clàssic de línies generals.

Brots simètrics emmarcant motius vegetals

(Cim. 19-20 *abd*) fig. 32

Se succeeixen una sèrie de motius cenyits a la base per un anell, punt on arrenquen els brots que s'eleva constituint una forma de cos invertit, per caure de nou sobre ells mateixos en forma de múltiples folíols; l'esmentat esquema emmarca els motius, que són palmetes o fulles cobrint fruits, o palmetes de nombroses fulles primes en forma de ventall. Tots els motius de fulles o folíols són marcats amb el nervi, en un treball ben acurat.

L'esquema s'acosta al tractat anteriorment, com hem vist llunyanament relacionat amb el Llenguadoc. Un cimaci de San Serni potser s'acosta més al que ara tractem pel fet de deixar caure les cintes-marc d'una manera semblant, bé que més simplement; ⁸² així mateix, un fris dels claustre de la catedral de Girona també pot ésser citat com a paral·lel ben proper. Temes de la façana d'Aulnay i de Villesalem ⁸³ també s'hi acosten. Els motius inscrits són ja coneguts, en especial les fulles que cobreixen fruits granulats, en una cura de detalls compara-

⁷⁷ En el tema dels *Cercles lligats a losange*, on n'hi ha diversos.

⁷⁸ Primer i tercer motius de la cara *a* començant per l'esquerra. Es pot veure la semblança esmentada a P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 69.

⁷⁹ Un dels quals amb un calze de dues semipalmetes, que també podem veure semblant al claustre de Sant Cugat del Vallès (vegeu J. PUIG I CADAFALCH, *op. cit.*, 3, fig. 1025).

⁸⁰ Vegeu M. VIDAL, *Moissac*, La Pierre-qui-vire, 1976, làms. 8 i 9.

⁸¹ Vegeu D. JALABERT, *op. cit.*, 51-55, làms. 21A i B.

⁸² Vegeu J. ROCACHER, *Saint-Sernin*, La Pierre-qui-vire, 1982, làm. 41.

⁸³ Vegeu D. JALABERT, *op. cit.*, làms. 43B i 43A2 respectivament.

ble a alguna altra peça de l'ala sud.⁸⁴ Així, de nou, hi ha una certa relació general amb el món tolosà.

6

CIMACIS: CINTES O TIGES ONDULADES

La resta de motius vegetals apareixen sempre ordenats segons el recorregut que deixa una cinta o tija ondulada, no sempre contínua i de vegades interrompuda per caps de caire demoníac o altres personatges. Els espais lliures són sempre ocupats per palmetes, fulles i fruits de diversos tipus. D'aquest esquema, molt freqüent en el romànic però d'origen antic, en cal destacar els dos darrers tractats, que es mouen amb repertoris propis del gòtic i que apareixen en el pilar sud-occidental, uns dels punts més problemàtics del claustre.

Palmetes inscrites en tija ondulada

(Cim. 9-10cd) fig. 57

Una tija ondulada perlejada (o estriada a la cara *d*) deixa anar uns brots dels quals sorgeixen palmetes inscrites entre la primera i aquests. Són constituïdes per nombroses fulles de dents suaus i superfície còncava, foses entre elles. La de l'esquerra s'agrupa a base de lòbuls trifoliats iniciant una espiral. Altres semipalmetes que cargolen la punta apareixen en els espais intermedis entre brots i cinta, i els brots també acaben en altres semipalmetes.

El mateix tipus de palmeta el veiem a l'interior de la catedral, així com en algun altre indret del claustre.⁸⁵ Palmetes semblants les podem veure al claustre de l'Estany.⁸⁶ No obstant això, el tema presenta un record clàssic, i al respecte pot interessar-nos en una d'esculpida en una llàntia d'època paleocristiana del Museu Arqueològic de Tarragona.⁸⁷ L'estructura trifoliada en espiral de la fulla de l'esquerra pot relacionar-se amb alguns acants que han estat vinculats amb el Llenguadoc i que també veiem en el frontal de Santa Tecla.⁸⁸ També la

⁸⁴ Les fulles o palmetes semitancades de la part superior de *Serps i dragons sobre fulles d'acant*. Igualment, el fruit granulós d'un dels motius s'acosta al quadriculat d'alguns fruits d'aquell capitell doble. Relacions amb el món llenguadocià que per al primer cas podem trobar paral·lels en exemplars aragonesos, com el claustre de San Pedro el Viejo d'Osca (vegeu A. CANELLAS-LÓPEZ i A. SAN VICENTE, *Aragon roman*, La Pierre-qui-vire 1971, lám. 119).

⁸⁵ Cim. 41-42c O, al voltant d'una escena de lluita a cavall ja esmentada anteriorment (*Lluita de dos guerrers*, nota 18); també, en la mateixa galeria, el cim. 23-24*abd* i altres del pilar a què pertany.

⁸⁶ Vegeu A. PLADEVALL i J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona 1978, 494 i 589.

⁸⁷ Respecte a aquesta possible presa de models clàssics, recordem que palmetes d'aquest tipus es troben en capitells de San Miguel de Escalada, en exemplars de tradició romano-visigòtica (vegeu J. FONTAINE, *L'art pré-roman hispanique*, 2, La Pierre-qui-vire, 1976, lám. 33).

⁸⁸ Estructura, però, que també pot recordar una palmeta d'un capitell de Vézelay (vegeu D. JALABERT, *La flore sculptée*, lám. 31D).

pintura romànica ens ofereix esquemes d'aquests⁸⁹ i en algun cas un tipus de palmeta ben proper al que ara analitzem.⁹⁰

Tija ondulada inscrivint motius vegetals

(Cim. 9-10b)

Una tija estriada i ondulada inscriu ara palmetes, una de les quals és semitancada i embolica un fruit granulós. El motiu, clarament vinculat a l'anterior, presenta la varietat esmentada, que ja hem vist molt emprada en altres indrets de l'ala sud.⁹¹

Cinta perlejada amb motius vegetals

(Cim. 3-4abc) fig. 42

La cinta perlejada deixa anar una sèrie de palmetes ensems que s'introdueix, als angles i al mig de les dues cares amples, en caps demoníacs. Els motius inscrits, palmetes semitancades amb diversos brots que s'orienten en direccions oposades, adquireixen una certa complexitat i són, dins la unitat, variats. Les palmetes presenten els lòbuls o fulles amb els nervis marcats. Entre els brots, podem veure petites tiges amb fruits granuloses, semipalmetes o palmetes de mida inferior, a base de folíols de puntes arrodonides, sovint resseguides per filaments. Els caps dels angles són d'aspecte demoníac, amb el nas aixafat i la gola ampla; pel que fa a la cara *a*, és tot un personatge ajupit amb cap encongint entre les espatlles, les orelles punxegudes i l'habitual gola ampla, que mossega la cinta.

En línies generals, el tipus de fulles o palmeta amb brots pot ésser vist en peces del segon taller de la Daurada de Tolosa:⁹² els motius canvien, però les idees són les mateixes. Algunes de les petites palmetes i semipalmetes que acaben alguns brots són sovint emprades en el claustre i en algun registre del frontal de Santa Tecla, i les veiem en un dels frisos de la Daurada.⁹³

Els éssers monstruosos mossegant les cintes també són habituals, i el Llenguadoc no n'és una excepció.⁹⁴ El romànic català els presenta molt sovint. Amb el seu caràcter ornamental, sempre podem recordar el sentit negatiu

⁸⁹ En tenim una bona mostra en els temes ressenyats per E. CARBONELL I ESTELLER (*L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona 1981, temes 169-181 i 186-194). Comparació que es dona per vàlida per als altres temes d'aquest capítol.

⁹⁰ A Santa Eulàlia d'Estacón, al Pallars Sobirà vegeu E. CARBONELL, *op. cit.*, pàg. 94 superior dreta, motiu 203).

⁹¹ Per exemple, a *Brots en simetria emmarcant motius vegetals*.

⁹² Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núms. 141 i 146.

⁹³ Id., id., núm. 84, pertanyent al tercer taller.

⁹⁴ N'hi ha bastants entre les restes de Sant Esteve (vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núms. 2 i 16), a la Daurada o en capitells del claustre de Moissac. En un altre àmbit, veiem motius molt propers en les miniatures.

del dimoni.⁹⁵ El personatge ajupit, és relacionat amb els altres en actitud d'atlant.⁹⁶

Tiges estriades i ondulades amb motius vegetals

(Cims. 65ab-66abc-67bc) fig. 60

Centrades a cada aresta, les tiges s'ondulen i es tanquen originant diversos motius vegetals. Les tiges són ara estriades i les ondulacions molt més curtes i sense continuïtat d'un cimaci a l'altre. Els motius inscrits són palmetes de diverses mides, algunes resseguides per filaments, igual que les semipalmetes; algunes es tanquen i emboliquen fruits granuloses.

Tot plegat, amb un treball menys vistós i un relleu més pla, es relaciona amb el que hem anat veient fins ara. Molts dels motius els hem vistos en el tema anterior, disposats en un esquema simètric de dobles tiges,⁹⁷ però ara centrat a les arestes.

Cintes perlejades que sorgeixen d'una gola de monstre

(Cims. 49ab-50abc-51bc) fig. 61

De la gola d'un cap monstruós sorgeixen dues cintes perlejades que, en direccions oposades, van ondulant i originant diversos motius vegetals. Els motius inscrits són, bàsicament, fruits granulats (segurament raïms), algunes palmetes i, sobretot, fulles lobulades amb els nervis finament marcats, de superfície còncava. El cap de dimoni introdueix en l'ampla gola les dues cintes simètricament, amb la fesomia més detallada que de costum: nas ample i aixafat, ulls ferotges, orelles punxegudes i banyes llargues; el front és marcat amb arrugues. Molts detalls són marcats amb trepanat.

El tema en si no presenta problemes, però sí el seu tractament i caràcter, totalment nous pel que fa al claustre. La seva presència pot ésser interessant per a aclarir aspectes del conjunt, en presentar un tipus de treball allunyat de la resta del conjunt i només visible en el pilar que ocupa el tema, el de l'angle sud-occidental. Hom hi aprecia una elaboració més aproximada al natural, així com una major força expressiva en el cap demoníac, que es presenta diferent als dels altres temes esmentats. La presència dels cops de trepà també l'aparten de la resta del claustre i l'aproximen al mateix pilar.

⁹⁵ Parlant d'aquesta temàtica, R. DE PINEDO (*El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid 1930, 173-74) es refereix a un «dragón que ha vomitado sus verdes venenos sobre la pradera», simbolitzant aquest tipus de plantes de les aràcies (semipalmetes), les concupiscències.

⁹⁶ Recordem els altres éssers que s'agafen a elements vegetals, en lloc de mossegar-los (*Dobles tiges emmarcant motius vegetals i Cercles lligats a losange*).

⁹⁷ *Dobles tiges emmarcant motius vegetals*.

Però, en canvi, el conjunt de la Seu tarragonina no ofereix cap exemplar comparable a aquest, ni tan sols el que pugui atribuir-se al mestre Bartomeu, com el del timpà de la porta lateral esquerra de la façana, o alguns elements del mainell de la central.

Sense que calgui parlar d'antecedents directes, el portal nord de la catedral de Chartres, datat vers 1205-10,⁹⁸ presenta fulles com a fons de les estàtues del mainell i dels muntants, no idèntiques però d'aspecte semblant a les tractades. És una flora que s'apropa a les fulles esquematitzades per D. Jalabert⁹⁹ i que també s'acosta molt, per la seva relació amb el marc arquitectònic, a les fulles que apareixen en els pilars del portal de la Verge de Notre-Dame de París,¹⁰⁰ datats entre el 1210 i el 1220.

De tot, cal destacar la diferència respecte al conjunt del claustre, amb un esperit més avançat, en relació amb les primeres innovacions dutes a terme a l'Île-de-France, de trets naturalitzants. D'altra banda, l'interès rau en la possibilitat de donar una data màxima per als treballs del claustre, precisament en l'angle més irregular en tots els aspectes, davant la porta que comunica amb l'interior de la catedral.

Tija ondulada que origina motius vegetals (Cim. 1-2bcd) figs. 50 i 62

Una tija ondulada estriada transcorre per les cares del cimaci, tot donant lloc a motius diversos, entre cares humanes a les dues arestes. Els motius són, amb un tractament anàleg al dels del tema anterior, fulles amb els múltiples nervis marcats, lobulades o de contorn dentat, raïms i alguna palmeta de foliols suaus i de superfície còncava. Destaquen els dos caps: el de l'esquerra, de la boca del qual surt la tija, que agafa amb una mà, encaputxat i de perfil; el de la dreta, trifacial centrat per l'aresta, introduint-se a les boques laterals sengles grans de raïm que agafa amb les respectives mans (amb el detall del raïm de la dreta al qual manca un gra).

El tema es relaciona amb el que el precedeix, amb la diferència que, en aquest cas, la tija és estriada, alhora que el cap de dimoni és substituït per dos de tipus humà.

Hom hi continua utilitzant el trepanat, en un dels conjunts de més qualitat de tot el claustre.

⁹⁸ Vegeu W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, París 1972, figs. 82, 83 i 86. Aquestes fulles presenten un principi d'emancipació respecte al marc i un «naturalisme» més assolits que en el cimaci tarragoní.

⁹⁹ *Op. cit.*, lám. 61. Això permet de considerar la presència de les fulles de vinya en la peça, així com d'altres que s'acosten a l'heura o a la fulla de la violeta, sense un model ni uns trets massa precisos.

¹⁰⁰ D. JALABERT, *op. cit.*, 100, lám. 65.

L'element més interessant en tots els aspectes és, sens dubte, el cap trifacial, que es posa raïm a les boques laterals. Es tracta d'una imatge molt poc freqüent, però de la qual hi ha un altre exemplar en el mateix claustre, que es pot considerar com l'antecedent del que ens ocupa.¹⁰¹ Fora de Tarragona, el tema és excepcional a Catalunya en el romànic, i els paral·lels cal trobar-los a Navarra: Germán de Pamplona¹⁰² n'esmenta exemplars a Garitoain (Monreal), barbut però amb quatre ulls, en un capitell de la portada de San Pedro de Iriso, i dos més a Artaiz.¹⁰³ L'evolució d'aquesta imatge, però, s'inicia abans. Són de destacar els tricèfals gal·loromans com els de Reims i de Soissons,¹⁰⁴ en representació de Mercuri. És una figura que també es desenvolupa en la miniatura bavaresa del segle XI, en els capitells d'algunes architectures, presentats simètricament,¹⁰⁵ com en l'Evangelari d'Ellinger;¹⁰⁶ desapareix d'aquesta zona al començament del segle XII, i és vist per darrer cop en l'Evangelari de Wessobrunn, si bé apareix d'altres maneres, com per a simbolitzar l'Aquari, el mes de gener del calendari litúrgic, en el Salteri de Lichtental 25,¹⁰⁷ il·lustrat poc després del 1235. Al marge d'aquest cas específic, hom en cita exemplars en un vitrall de Chartres i en un manuscrit de la Bibliothèque Nationale.¹⁰⁸ També en una Bíblia moralitzada del 1226, com a representació de la Trinitat.¹⁰⁹ El tema, per bé que estrany, s'estén per una àmplia zona, amb una certa constància

¹⁰¹ En el cim. 39-40ab O. Situat també a l'aresta, obre la boca lateral esquerra, ensenyant a mitges la llengua i, amb les mans que sorgeixen igualment sota la barba, agafa els turmells d'un personatge que lluita, de quatre grapes, amb un altre de simètric, de manera que sembla que l'inciti a l'enfrontament. La simetria observada pot fer suposar que en l'altra aresta, no conservada, hi devia haver un altre cap trifacial. No obstant això, no pot assegurar-se que aquest fos l'antecedent del que tractem, tot i que hi ha paral·lelismes.

¹⁰² *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid 1970, 45-47.

¹⁰³ Aquests presenten un interès especial. N'hi ha un en un capitell, barbut i amb cos humà, que s'afaga a les tiges que l'envolten (vegeu L. M. DE LOJENDIO, *Navarre romane*, La Pierre-qui-vire 1967, lám. 85); l'altre apareix en un permòdol de la cornisa amb quatre ulls, tres nassos i tres mentons, imberbes, el cabell acabat en un serrell, al costat d'altres imatges grotesques. G. DE PAMPLONA (*op. cit.*, 47) s'estranya que l'anomenat «mestre de Covet», a qui atribueix aquest cap, i el «mestre jaqués», a qui atribueix l'altre, no hagin deixat altres exemplars a Catalunya i Aragó, «donde no aparece en el románico tan interesante motivo». És clar que, els exemplars tarragonins que l'autor no esmenta, no poden ésser considerats per raons estilístiques i cronològiques dins la línia dels exemplars d'Artaiz, tot i trobar-se entre motius vegetals i en actituds grotesques o negatives.

¹⁰⁴ F. DESHOULIÈRES, *Le Mercure tricéphale de Soissons*, B. M., XC, 1931, 117-18. Segons l'autor, aquesta imatge podria haver servit de model per als tipus trifacials medievals, havent-se perdut el significat primitiu.

¹⁰⁵ Els il·lustradors de Reichenau presentaven com a leit-motiv el tema d'un o dos caps, de cara o adossats, en capitells de les miniatures, fórmula heretada de l'art antic. Ambdues formes es fonen en el cap trifacial. Aquest és el procés seguit en aquestes miniatures, en un àmbit restringit, segons G. CAMES, *Les chapiteaux à triple visage dans l'enluminure romane de Bavière*, C.C.M., XVI, 1973, 313.

¹⁰⁶ Vegeu G. CAMES, *op. cit.*, lám. I, fig. 1. El tema també és relacionat per l'autor amb les imatges mitològiques antigues, com l'esmentada de Reims (lám. I, fig. 3).

¹⁰⁷ Karlsruhe, Landesbibl., taules de canón, fol. 3v (vegeu G. CAMES, *op. cit.*, lám. II, fig. 4).

¹⁰⁸ B. N., ms. lat. 1076. Aquest i l'anterior exemple són esmentats per J. BALTRUSAITIS (*La Edad Media fantástica*, Madrid 1983 (1960), 39).

¹⁰⁹ J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, pàg. 41. De la seva banda, L. RÉAU (*Iconographie de l'Art Chrétien*, I, 21-22) esmenta caps trifacials a Saint-Réverien-en-Nivernais i al claustre de Cadouin, així com el fet que la família milanesa Trivulzi adopti aquesta figura com a emblema; com a imatge de l'Anticrist, un exemplar de San Pietro in Tuscania, del segle XII.

en el temps, que situa exemplars apropiats als de Tarragona, i que es poden connectar, com a màxim, amb els de Navarra.¹¹⁰

Des del seu caràcter mitològic dels exemplars gal·loromans, la imatge del cap trifacial segueix una evolució que la portarà a representar la Trinitat.¹¹¹ Germán de Pamplona ens parla dels «vultus trifons» pre-trinitaris,¹¹² com a precedents dels tipus trinitaris que es desenvoluparan a partir del final del segle XIII, amb els exemplars de Tudela, Miraflores i Manresa. No obstant això, el treball de Cames avança l'adopció del tema amb significat trinitari al segle XI, a causa de l'interès de l'abat Ellinger, de Tegernsee, pel dogma trinitari.¹¹³

Aquest significat no és acceptable per a exemplars com els de Tarragona, d'un caràcter més aviat grotesc. S'esmenten, però, altres exemplars en els quals manquen els atributs de la divinitat cristiana,¹¹⁴ que apareixen entre fullatges i figures grotesques, i que, per tant, no s'adiuen amb un sentit positiu. Els dos exemplars tarragonins presenten aquest caire, i anem a parar, probablement, a una trinitat del mal, al dimoni, com en l'esmentat exemplar de San Pietro in Tuscania.¹¹⁵ No oblidem els pèls eriçats de la figura que ens ocupa, així com el caire d'incitació i la lluita de l'altra del claustre ni, d'altra banda, els altres éssers demoníacs que veiem amb temes vegetals en el claustre.¹¹⁶ La imatge de Tarragona, d'un caràcter molt decoratiu, s'adiu més amb aquesta segona acceptació, com a negació de la primera.

7

CIMACIS (I ÀBACS): REPERTORI GEOMÈTRIC

Els temes geomètrics que apareixen en cimacis de l'ala meridional ofereixen una remarcable varietat, bé que amb resultats desiguals. Cal destacar la

¹¹⁰ No es pot descartar un coneixement directe d'exemplars navarresos. No oblidem que, per exemple, l'arquebisbe Ramon de Rocafort assistí el 1204 a la consagració de la col·legiata de Tudela (J. M. DE AZCÁRATE RISTORI, *El protogótico Hispánico*, Madrid 1974, 48); i el seu successor, Aspàreg de la Barca (1215-1233) havia estat bisbe de Pamplona des del 1212.

¹¹¹ S'esmenten altres divinitats molt anteriors, destacant-se la que apareix en un segell-amulet de Muanjo Daro (Harappa), en el relleu del déu Shiva, que se situa entre 3250 i 2750 a. C., en l'Índia dràvida pre-ària (G. DE PAMPLONA, *op. cit.*, 40, fig. 13).

¹¹² *Op. cit.*, 39. De la seva banda, L. RÉAU (*op. cit.*, 21-22) no es defineix en aquest aspecte.

¹¹³ Considerant l'esmentat personatge com a creador d'escola, l'autor creu que sintetitzà el dogma trinitari en l'antic cap trifacial, relacionat amb l'evangelista Joan (amb la imatge del qual apareixen els caps trifacials de l'Evangelari de l'abat), el qual parla de la Trinitat en la primera Epístola (I, Jo. V, 7-8). S'interpretaria que l'evangelista veuria, en el capítell davant el qual és encarat, l'esperit del testimoni diví que havia transcrit (*op. cit.*, 41).

¹¹⁴ Châlons-sur-Marne, sala capitular de Salisbury, claustres de Sant Joan de Laterà i de Sant Pau Extramurs de Roma (G. DE PAMPLONA, *op. cit.*, 41).

¹¹⁵ L. RÉAU, *op. cit.*, 22. Al sentit negatiu d'aquestes figures es refereix també J. YARZA LUACES (*Del ángel caído al diablo medieval*, B.S.A.A., t. XLV, 1979, 311-14), el qual ens recorda el sentit negatiu que rebé el perfil en alguns moments, així com el fet que Dante presenta el dimoni suprem amb un cap de tres cares, en la mateixa disposició que els exemplars analitzats (Infern, XXXIV, 37-45).

¹¹⁶ Per exemple, en el tema precedent a aquest i en la *Cinta perlejada amb motius vegetals*. Finalment,

riquesa del primer que tractarem, amb profusió de motius vegetals i figurats. En general, trobem vinculacions amb els mons clàssic i oriental, per bé que sovint hi ha paral·lels coetanis; ensems, cal destacar la clara ascendència tolosana d'un dels esquemes presents.

Cercles lligats a losange

(Cim. 21-22 *abcd*) figs. 16, 20 i 39

Dues cintes de dos filaments cadascuna es van entrecreuant en ziga-zaga tot constituint un losange, doblegant-se a cada vèrtex; el punt on s'encreuen les cintes, marcat amb una petita circumferència, és el centre d'un cercle que igualment s'entrellaça amb el losange i de diàmetre equivalent a l'alçària de la part esculpida. L'esquema transcorre sense interrupció per les quatre cares de la peça, i és enriquit profusament amb motius vegetals, animals i humans, que cal esmentar amb cert detall. Entre els dos darrers hi veiem: un quadrúpede, probablement un centaure; un altre personatge de difícil identificació, a causa del mal estat general de la peça; dos personatges mig ajupits i agafats de mans; alguns personatges asseguts, agafats de mans als cercles i amb les cames obertes en actitud d'atlants; dos lleons adossats de cap comú que mosseguen un cap humà, simètrics; ocells amb el coll entrellaçat; dos personatges, molt segurament de sexe oposat, drets i vestits, separats per una palmeta; ocells simètrics picotejant un fruit; un ocell que es mossega una pota; un altre ocell, camallarg, que picoteja el cercle; un rèptil, entre serp i dragó; un lleó passant; finalment, una àliga bicèfala amb una serp a les urpes i les ales desplegadas. Pel que fa als temes vegetals, veiem motius de disposició radial de quatre a vuit fulles o pètals, així com palmetes amb fulles primes i fruits, i altres motius que poden ésser volutes o semipalmetes. Hom hi observa sempre una adaptació dels motius al marc geomètric; els elements que els componen s'entrecreuen amb les cintes, especialment pel que fa als figurats i a llurs extremitats.

L'esquema decoratiu general és una variant de l'anomenat tema de la franja de cadeneta lligada al losange,¹¹⁷ que consisteix en una o diverses cadenetes paral·leles, dins les anelles grosses de les quals s'encreuen les línies rectes d'un enreixat de losanges. D'origen oriental,¹¹⁸ fou molt utilitzat pels artistes des

cal assenyalar que posteriorment la imatge rebrà altres significacions: el temps, en un manuscrit del segle XIV (Ms. Théologique Latine, 133c, Bibliothèque de l'Arsenal, París); la Prudència, en una peça del Victoria & Albert Museum, del segle XV i de l'escola de Rosellino (vegeu J. MOFFITT, *Image and meaning in Velazquez's Water-Garrier of Seville*, dins «Traza y Raza», núm. 7, 1978, 23, fig. 23 i pàg. 14, fig. 3, respectivament).

¹¹⁷ Vegeu M. BUIS, *Le motif de la «Torsade liée au losange» dans le Sud-Est de la France et dans le reste de l'Empire Carolingien*, C. A., núm. 30, 1982, 71.

¹¹⁸ Veiem un derivat del tema en un pilar de l'iconostasi d'una església bizantina de Frígia, igual que el de Tarragona, amb motius vegetals inclosos en l'esquema (N. FIRATLI, *Découverte d'une église byzantine à Sébaste en Phrygie*, C. A., núm. 19, 1969, 150-56, fig. 22).

d'època carolíngia fins al segle XIII, en una àmplia zona, però especialment a l'actual Sud-est francès.

El tema del claustre constitueix, segons Micheline Buis quan esmenta aquesta variant, una degeneració del motiu original, que es diferencia d'aquest pel fet de substituir la cadeneta per cercles aïllats.¹¹⁹ Servia per a ornar lloses de cancell a Itàlia i a França (Donzèra, per exemple), molts capitells de la Roergue i, en plena època romànica, les arquivoltes dels portals de Retaud i de Rioux (Charente-Maritime).

El tema de Tarragona, però, no és nou a Catalunya, almenys en el seu esquema: un cimaci de l'interior de la catedral d'Elna, un altre de l'arc triomfal de Santa Maria de Besalú i un òcul sobre l'arc triomfal de Sant Andreu de Sureda, el presenten. En el mateix claustre de Tarragona, un altre cimaci presenta dos rombes entrellaçats amb un cercle.¹²⁰ Veiem temes més allunyats en una arquivolta de la porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida, i en una mènsula del dormitori de Poblet, en ambdós casos amb les cintes perlejades; i de nou a Tarragona hi ha un losange com el de l'ala meridional, al qual s'entrellacen algunes tiges.¹²¹

A més, el costum d'introduir temes diversos dins un marc geomètric que es repeteix és molt habitual. Hom pot veure aquest fet en alguna peça de la Daurada,¹²² a les arquivoltes de les portes de la Seu Vella de Lleida, a la segona arquivolta de la portalada de Santa Maria de Ripoll, etc., com a tema propi del romànic.

Quant als motius particulars, la majoria se situen dins l'habitual del moment.

No és difícil de trobar motius vegetals disposats radialment, aquí aprofitant l'encreuament de les línies del losange en el centre del cercle. En el record llunyà hi ha les rosetes i temes de la mateixa disposició però més complicats, com els que hi ha en l'ala occidental del claustre.¹²³ De tota manera, restes ibèriques conservades en el Museu Arqueològic de Tarragona presenten temes anàlegs; i l'arqueta d'Hisam II, a Girona, presenta un motiu semblant al del primer exemple.

¹¹⁹ *Op. cit.*, 75.

¹²⁰ Cim. 27-28d E.

¹²¹ Cim. 3-4c E.

¹²² Vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 181 (del tercer taller, damunt el capell de la història de Job). Referint-nos al món llenguadocià, i tornant a l'esquema que ens ocupa, aquest el veiem en una imposta de la porta de Sant Just de Valcabrera (vegeu N. DESHOULIÈRES, *Valcabrière*, dins «Congrès Archéologique de France», a més, la presència d'un motiu gairebé idèntic en el claustre de Moissac (vegeu M. VIDAL, *Moissac, La Pierre-qui-vire*, 1976, lám. 12).

¹²³ Cim. 29-30ac. És de destacar, a més, la presència d'un motiu gairebé idèntic en el claustre de Moissac (vegeu M. VIDAL, *Moissac, La Pierre-qui-vire*, 1976, lám. 12).

La probable identificació d'un centaure o sagitari no queda resolta a causa del mal estat de la peça, però cal recordar la presència d'altres figures d'aquest tipus en el claustre.¹²⁴ Un altre tema de lluita a mà s'afegeix als que havíem analitzat, bé que ara es presenten ajupits.¹²⁵ Els animals adossats, segurament lleons, ja els hem vistos en el claustre,¹²⁶ però és nova la composició dels dos lleons atrapant un cap humà, bé que molt vista en el romànic català, com per exemple a Sant Benet de Bages i a la porta de l'antic hospital de Besalú.¹²⁷ Pel que fa al ocells, ja hem vist altres temes semblants a l'ala meridional.¹²⁸ El motiu vegetal que separa els personatges masculí i femení presenta elements ja coneguts, amb paral·lels en alguna peça de la Daurada de Tolosa.¹²⁹ Quan als personatges esmentats, cal cercar-ne una explicació global; així, és possible que ens trobem davant una escena com la que més obertament trobem en el claustre de Santa Maria de l'Estany.¹³⁰ Els ocells que picotegen el marc també podem veure'ls en l'esmentat cimaci tolosà.¹³¹ Finalment, tampoc no ens ha de sorprendre la presència del rèptil, del lleó i de l'àliga bicèfala, amb exemplars ja prou coneguts en el claustre.¹³²

No podem oblidar els personatges que apareixen frontalment, asseguts i agafats al marc geomètric. Es tracta d'una adaptació a aquest esquema ornamental del típic personatge que, en actitud d'atlant, apareix entre rínxols als que agafa, com ja veiem en el mateix claustre,¹³³ i també en altres centres propers, com el mateix interior de la catedral de Tarragona, en un cimaci i entre un marc vegetal de clara ascendència tolosana.¹³⁴ La porta de l'Anunciata de la Seu Vella de Lleida i capitells dels claustres de la catedral de Girona i de Sant Cugat,¹³⁵ també presenten personatges en actitud molt semblant als del claustre on, no ho oblidem, hi ha altres personatges d'aquesta mena.¹³⁶

¹²⁴ Vegeu *Sagitari i soldat contra dragó*.

¹²⁵ Vegeu *Personatges lluitant agafats de mans*.

¹²⁶ Vegeu *Lleons dreçats, sota fulles d'acant*. Gairebé en la mateixa posició apareixen lleons dins un cercle en un cimaci de la Daurada, del segon taller (vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 152).

¹²⁷ Vegeu E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, 64.

¹²⁸ Vegeu *Ocells entrellaçats pel coll i Ocells picotejant fruits*, A-B.

¹²⁹ Vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 181.

¹³⁰ E. JUNYENT, *op. cit.*, 175; també, A. PLADEVALL i J. VIGUÉ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona 1978, 581.

¹³¹ Vegeu nota 129.

¹³² Per al darrer cas, vegeu *Àliga bicèfala*. La diferència rau ara en la presència de la serp sota les seves urpes, en lloc del quadrúpede. El rèptil sota l'àliga s'explica per la seva actitud de vencedora, tal com ja apareix en l'art greco-romà, segons diu V. H. DEBIDOUR, *Le Bestiaire sculpté*, 210.

¹³³ *A Cinta perlejada amb motius vegetals*.

¹³⁴ Vegeu J. GUDIOL (RICART i J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, dins «Ars Hispaniae», V. Madrid 1948, fig. 169).

¹³⁵ Es un tipus semblant al que veiem a Girona i també a Sant Pere de Galligants, situat a l'angle (vegeu E. JUNYENT, *op. cit.*, 147). En un altre tema semblant, s'esmenta el seu origen en els teixits orientals (*op. cit.*, 148).

¹³⁶ Els *Atlants*.

Encadenat de motius perlejats

(Cims. 31-32ab, 62ab-63abc) fig. 64

Una sèrie de motius perlejats es van entrellaçant, tot constituint un sistema encadenat. Cada element dibuixa un cos de dos costats ondulats de recorregut vertical que s'uneixen en diagonal, entrecreuant-se ambdues línies en aspa, de manera que s'assembla a dos triangles secants pels vèrtexs, amb els costats oposats a aquells ondulats. A través d'aquests costats les figures s'encadenen amb les veïnes.

El tema, bé que poc habitual, apareix en un altre cimaci del claustre, a l'ala nord,¹³⁷ alhora que s'enriqueix i es complica en un altre de l'occidental.¹³⁸ És possible de pensar que el de l'ala meridional és el primer que arribà al claustre, per la seva simplicitat i regularitat. L'arquivolta exterior de la porta de Sant Pere de Galligants presenta el mateix sistema, bé que grollerament; les pilastres de Saint-Outrille-les-Gràçay, al Berry, també presenten aquest tema.¹³⁹

Cintes perlejades entrecreuades

(Cims. 64bc, 33-34bc)

Dues cintes perlejades en ziga-zaga s'entrecreuen. Els trams, inclinats, constitueixen angles aguts que creen uns espais en forma de triangle secant; ambdues cintes presenten el mateix esquema però de sentit oposat mútuament de manera que s'uneixen als extrems de la composició.

Aquest tema apareix justament al costat de l'anterior. El claustre de Santa Maria de l'Estany el presenta en els daus de dos capitells,¹⁴⁰ i també a Catalunya (però en la pintura) el veiem en el frontal de Lluçà.¹⁴¹ Amb les cintes estriades, apareix a San Isidoro de Lleó¹⁴² i a Castellarquato,¹⁴³ (tornant a l'escultura). També el veiem en obres d'art musulmà, com en una guixeria del monestir de Las Huelgas a Burgos¹⁴⁴ i, bé que llunyanament, a Sultaniyeh (Iran) i a Pozar (Turquia), posteriors al claustre.¹⁴⁵

¹³⁷ Cim. 59ab, perlejat.

¹³⁸ Cim. 3-4abcd, ara estriat. Constitueixen un entrellaçat en el punt d'entrecreuament i s'encadenen d'una manera més complexa, amb altres elements geomètrics afegits, en un treball que no assolix els resultats desitjats.

¹³⁹ Vegeu J. FAVIÈRE, *Berry roman*, La Pierre-qui-vire, 1970, làm. 9.

¹⁴⁰ Vegeu A. PLADEVALL i J. VIGUÉ, *op. cit.*, caps. 35 i 36, pàgs. 487-490.

¹⁴¹ Vegeu E. CARBONELL i ESTELLER, *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona 1981, temes 21 i 22, dels quals presenta antecedents italians.

¹⁴² Vegeu G. GAILLARD, *Les débuts de la sculpture romane espagnole*. León, Jaca, Compostelle, París 1938, làm. XVIII fig. 17, i làm. XXXIII.

¹⁴³ Vegeu A. C. QUINTAVALLE, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Florència 1969, fig. 157 i 160.

¹⁴⁴ Vegeu B. PAVÓN MALDONADO, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica (Una teoría para un estilo)*, Madrid 1975, làm. VIIb.

¹⁴⁵ Datats respectivament vers 1307-13 i 1238-9 (D. HILL i O. GRABAR, *Islamic Architecture and its Decoration*. A. D. 800-1500, Londres 1967 (64), figs. 240 i 351 respectivament).

Cinta perlejada entrelaçada

(Cim. 19-20) fig. 55

Una cinta perlejada es va entrelaçant en dos registres al llarg de la cara; es doblega a cada canvi de direcció (els quals fan donar-li dues voltes sobre ella mateixa cada cop), per baixar al registre inferior, repetir el sistema i tornar a pujar, i així successivament. Amb els canvis de nivell, la cinta es va entrecreuant. L'esquema és aparentment complicat i, en aquest cas, el resultat assolit és regular.

L'origen d'aquest motiu pot ésser islàmic, car un de semblant el veiem a la mesquita de Còrdova.¹⁴⁶ El mateix esquema de la peça tractada el veiem en una mènsula del dormitori del monestir de Poblet, bé que atribuït al segle XIV.

Cinta entrelaçada en ziga-zaga

(Cim. 3-4d)

Una cinta ornada amb dues estries efectua un recorregut en ziga-zaga de manera que s'entrecreuen mútuament i origina uns espais de forma quadrada o romboïdal que són buits.

L'esquema geomètric determinat és un dels més vistos en l'art romànic pel que fa al repertori geomètric, d'origen antic. El mateix claustre presenta altres varietats del tema.¹⁴⁷ Encara que el veiem a Tolosa,¹⁴⁸ no cal recórrer a exemplars llenguadocians per a explicar-ne la presència a Tarragona, a causa de la seva gran difusió, i el seu origen ja esmentat, car hom el veu en mosaics romans.¹⁴⁹

Cinta dibuixant meandres

(Cim. 7-8abd) fig. 53

Una cinta estriada va recurrent el cimaci en dos registres, tot dibuixant uns meandres, a base de l'alternança de tes invertides i del dret, doblegant-se a cada angle dibuixat que suposa un canvi de direcció. El relleu és pla i les formes toves, però el resultat assolit no massa satisfactori.

Hom ha donat al tema un origen islàmic, referint-se precisament al seu probable model, en un doble capitell del segon taller de la Daurada de Tolosa.¹⁵⁰ Aquest és l'únic exemplar que segueix el mateix esquema, tot i que algun capitell

¹⁴⁶ En un mosaic del mihrab (vegeu R. CASTEJÓN Y MARTÍNEZ DE ARÍZALA, *La mezquita de Córdoba*, Lleó 1975, 2.^a ed., fig. 3).

¹⁴⁷ Cims. 39-40b, 65ab-67bc O; també en el pilar de l'angle sud-occidental, sim. 47-48d O; i la cinta és perlejada en el cim. 29-30d O.

¹⁴⁸ Per exemple, entre les restes de Sant Esteve (vegeu P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 53).

¹⁴⁹ Cal dir que també el veiem en la pintura romànica catalana, tal com veiem a E. CARBONELL I ESTELLER, *op. cit.*, tema 20, assenyalant-ne antecedents i paral·lels.

¹⁵⁰ H. RACHOU, *Pierres romanes de Saint-Étienne, La Daurade et Saint-Sernin*, Tolosa 1934, 169; vegeu també P. MESPLÉ, *op. cit.*, núm. 172; de la seva banda, M. CINOTTI (*Arte de la Edad Media*, Barcelona 1968, fig. 405) l'atribueix al tercer taller.

de la portalada de Ripoll¹⁵¹ i algun conjunt provençal presenten un tema que podria ésser considerat la meitat del que ara tractem;¹⁵² centres musulmans també presenten esquemes anàlegs,¹⁵³ sense oblidar, a més, l'ús de meandres en motius ornamentals de la pintura romànica,¹⁵⁴ en record de les gregues del món clàssic. Cal recordar que la mateixa peça tolosana pogué influir en un altre motiu present en el claustre;¹⁵⁵ així, el que ara analitzem constitueix una versió simplificada i menys refinada de la de Tolosa, bé que aprofitant al màxim l'esquema, ara sistematitzat, i deixant altres detalls com els caps dels angles i la minuciositat de la cinta.

Motllures (Cims. 5-6abcd, 35-36abcd, 39-40abd, 37-38abcd) fig. 52

Tres motllures cilíndriques recorren longitudinalment les cares dels cimacis. De dalt a baix, hi ha motllura còncava — cavet — i una de convexa — quart bocell —,¹⁵⁶ així com una altra còncava, tot sota la part superior, rectangular; unes estries separen cada nivell. El sistema es presenta sense cap interrupció, excepte en el darrer cimaci esmentat, on hi ha motius vegetals i, amés, s'inverteix l'ordenació de les motllures.

De cimacis motllurats, en veiem a totes les ales del claustre, així com a la façana de l'antiga sala capitular, i altres de l'interior de la catedral. La seva presència no és anormal. Tot i tenint en compte l'origen clàssic del motiu, el veiem en conjunts cistercencs catalans, i també a la Seu Vella de Lleida, per esmentar alguns exemples propers al nostre, dins una normalitat de la qual el claustre no s'escapa. Un petit enriquiment és observable amb l'afegiment de motius vegetals (peça 37-38).

Triangles (Àbacs caps. 31-32a, 65ab) fig. 56

Una sèrie de petits triangles es presenta damunt l'estria que marca l'inici del tambor. Disposats l'un al costat de l'altre, llurs mides són ínfimes, i són treballats a base d'incisions.

La decoració a base de triangles seguits, és vista sovint en el romànic, en es-

¹⁵¹ Vegeu E. JUNYENT, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona 1975, lám. 69.

¹⁵² Per exemple, a Santa Marta de Tarascó (vegeu V. LASSALLE, *Influence provençale au cloître et à la cathédrale de Tarragona*, dins «Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire», II, Poitiers 1966, 873-79, fig. 8).

¹⁵³ Per exemple, a Madinat Al-Zahra (vegeu B. PAVÓN MALDONADO, *op. cit.*, lám. XXVIII).

¹⁵⁴ Temes classificats a E. CARBONELL I ESTELLER, *op. cit.*, temes 149-160.

¹⁵⁵ Els Calzes d'acant invertits.

¹⁵⁶ Segons la terminologia donada a M. FULLADA, *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*, Mallorca 1974, veu «motllura».

cultura: la veiem a Saintonge ¹⁵⁷ i a Alvèrnia ¹⁵⁸ amb certa freqüència; també podem esmentar els casos d'Aulnay ¹⁵⁹ i de la Portalada Reial de Chartres.¹⁶⁰ A Taragona, la presència del tema pot semblar insignificant, però el fet de trobar-se en altres indrets molt vinculats al claustre crida l'atenció: és el cas de la portada de l'Anunciata de Lleida (on són ubicats de la mateixa manera) o d'un sepulcre en arcosoli del claustre de Santes Creus. També en un cimaci del claustre de Moissac ¹⁶¹ i, fins i tot, en alguna peça del segon taller de la Daurada, de manera gairebé imperceptible. Malgrat l'aparent insignificància del motiu, aquest pot servir per a trobar nous paral·lismes amb els centres més propers al claustre.¹⁶²

¹⁵⁷ Fet que queda palès a F. EYGUN i J. DUPONT, *Saintonge romane*, La Pierre-qui-vire, 1970, amb il·lustracions com les de Saintes-Saint-Eutrope.

¹⁵⁸ Tal com es fa palès a B. CRAPLET, *Auvergne romane*, La Pierre-qui-vire, 1955.

¹⁵⁹ Vegeu R. OURSEL, *Haut-Poitou roman*, La Pierre-qui-vire, 1975, lám. 148.

¹⁶⁰ En arquivoltes de les tres portes.

¹⁶¹ Vegeu T. W. LYMAN, *Portails, portiques, paradis: rapports iconologiques dans le Midi*, C.S.M.C., núm. 7, 1976, 35-43, lám. 4.

¹⁶² Així, crida especialment l'atenció el paral·lisme esmentat amb la porta de l'Anunciata, amb la qual hem trobat altres punts de contacte que seran tractats a les conclusions.

VIII

APROXIMACIÓ A L'ESTIL DE L'ESCLUTURA DE L'ALA MERIDIONAL

L'anàlisi de les escultures de l'ala sud condueix a la determinació d'una unitat estilística en la qual, naturalment, poden distingir-se diferents mans. No obstant això, a manca de l'anàlisi de tres quartes parts del conjunt i d'altres peces de la catedral, entre les quals cal destacar el frontal de Santa Tecla, és encara prematur de donar unes conclusions definitives, car la unitat s'estén a tot el conjunt i pot ésser definida pel frontal, del qual parlarem més endavant.

En línies generals, sembla que els artífexs es mouen més còmodament sobre superfícies de marc rectangular, tot i assolir composicions remarcables en alguns capitells (ens referim sobretot a les figuracions). Segons les exigències del marc i les necessitats temàtiques, hom treballa indiferentment motius de petites dimensions o de grans; les dificultats es presenten a mesura que augmenta la mida de les figures. Hom tendeix a una certa profusió, no exagerada, en la qual es disposen amb relativa habilitat els elements a representar; en aquest aspecte són de destacar alguns temes figuratius en què els elements, premuts entre ells, se situen amb una certa gràcia, perfectament diferenciats, tot i que no sempre les composicions són prou assolides.¹

Sense excessius detalls ni un treball que pugui ésser considerat refinat, es presenten unes formes toves que sorgeixen suaument del fons del capitell, neutre o vegetal, o del cimaci, sense interrupcions violentes i evitant les superfícies planes. Bé que amb un relleu més aviat feble, s'escapa de la rigidesa de conjunts precedents. Les formes, molt directament vinculades al marc, no semblen subjectades per aquest. És una sensació que augmenta en els temes en què l'artista s'allibera d'esquemes compositius tradicionals i pot plasmar la seva personalitat, sobretot en cimacis.

No obstant això, en ocasions hom recorre a esquemes totalment simètrics, tant en temes florals com figurats; ² simetria, però, que no impedeix d'oferir una

¹ Podem destacar el grup dels tres àngels en l'escena de la *Visita dels tres àngels a Abraham (el convit)*.

² És el cas dels *Dragons afrontats de cap comú*, així com de molts *Ocells*.

gran varietat de motius,³ fins i tot en aquells on els elements interns apareixen segons la mateixa norma.⁴ No oblidem la utilització freqüent d'esquemes i elements del capitell corinti, amb records llunyans quan no hi són presents.⁵ La repetició d'un esquema-marc en què s'inscriuen diversos motius,⁶ i les cintes o tiges ondulades,⁷ són sistemes també utilitzats.

Les figures humanes constitueixen un dels punts més peculiars. Presentades indiferentment de costat o a mitges, i altres vegades de cara, presenten més moviment i vivacitat. Els caps acostumen a ésser d'una proposició aproximada d'u a quatre respecte al cos. Són arrodonits, amb les galtes lleugerament inflades que originen un mentó semicircular quan són imberbes; els ulls són entre ovalats i ametllats, amb les ninetes llises i lleugerament sobresortints; enmig s'origina un nas aixafat que no acostuma a presentar marcats els orificis; els llavis delimiten una boca més o menys ampla, de vegades mig oberta; les orelles gairebé sempre cal imaginar-les rera la cabellera. Les expressions, que ja no són hieràtiques, tampoc no són ni molt menys individualitzades, però sí més familiars i amables. En alguns casos, segurament més avançats, destaca una expressió burlesca i grollera.⁸ Els pèls, tant els de la barba com els de les cabelleres, són presentats a base de flocs gruixuts, algun cop més acurats, que en el segon cas procedeixen de la coroneta i pengen damunt el front o, quan cal, damunt les espatlles. Les mans reben un tractament simple, reduït a l'imprescindible, igual que els peus, molt sovint descalçats, que en les escenes de mida petita solen ésser ben barroers.

El tractament de les vestidures no acostuma a ésser massa acurat: les peces gairebé sempre cobreixen el cos des dels braços fins als genolls, a base de plec irregulars, simplificats en casos de mides inferiors a base d'incisions curtes. Les peces solen anar cenyides a la cintura i, de vegades, van proveïdes de caputxa. Alguns personatges de més importància van coberts amb túnica i mantell més definits.

Les representacions d'animals s'inclouen dins les línies exposades i, malgrat la varietat, gairebé sempre són identificables sense problemes; cal destacar la diversitat sota la qual apareixen els rèptils, amb alguns casos de treball minuciós. Varietat, ja ho hem dit, sota la qual també es mou el repertori ornamental, que tampoc no rep un tractament que pugui ésser considerat refinat. En aquest as-

³ Per exemple a *Tiges bifurcades i entrecruades*.

⁴ Varietat que veiem en les *Fulles lobulades* o en les *Fulles d'acant disposades en dos rengles*, amb la gradació observada.

⁵ Tal com assenyala J. BALTRUSAITIS, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931, 188, fig. 533) respecte a l'escena de Josep a la recerca dels seus germans, i com podem veure en temes animals.

⁶ Temes analitzats en *Cimacis: Repetició d'un esquema-marc*.

⁷ Vegeu els temes reunits a cimacis: *Cintes o tiges ondulades*.

⁸ Ho hem vist en els *Atlants*, o bé en els *Personatges estirats entre tiges*.

pecte podem remarcar certes dificultats observades en algun tema geomètric, en què l'artífex sembla no trobar-s'hi bé.⁹

Dins la unitat destacada, hom pot distingir-hi algunes mans que són més o menys apartades d'allò que hem vist. En les peces més properes a l'ala oriental observem una certa pesadesa i menys agilitat en les formes, tot i utilitzar els mateixos repertoris i esquemes anàlegs.¹⁰ Els relleus, igualment febles, abusen de les superfícies planes i semblen més supeditats al marc. Sembla haver-hi més dificultats en capitells, i en algun cas sembla que hom vulgui imitar un exemplar de la mateixa galeria, sense fortuna.¹¹ Potser alguns animals, més assolits, li poden ésser atribuïts. Vers l'ala oriental sembla continuar aquesta tendència, més pobra. També hem afudit en ocasions a un tipus de relleu pla i de línies geometritzants, de formes seques i basades en la multiplicació dels elements vegetals més petits, els folíols.¹² Potser una mà diferent i excepcional sigui la de l'autor del doble capitell, dels rèptils sobre fullatges, més proper que cap altre a conjunts tolosans.¹³

És encara prematur, també, d'atribuir a una o altra mà els capitells amb fulles de lliri d'aigua. La fidelitat als models inicialment podria fer pensar en un altre artífex, però cal esperar que l'anàlisi de la resta de galeries, on el tema s'imposa gairebé absolutament (capitells historiat a part), aportí resultats més clars.

Finalment, i bé que amb una proporció ínfima respecte al conjunt, hom observa una línia molt més avançada en cimacis del pilar sud-occidental; ¹⁴ per bé que amb esquemes ja utilitzats en el claustre, es noten les primeres experiències del gòtic, amb lleugers indicis d'alliberació del marc i uns intents d'apropar alguns motius al natural, no sempre d'una manera reeixida; els caps presents són més individualitzats i acompanyats de detalls anecdòtics; hom hi fa ús del trepanat, en un treball de qualitat notable.

En definitiva, però, cal insistir a dir que aquesta anàlisi es presenta com un esbós, en alguns aspectes provisional, a manca de l'estudi de la resta del claustre i del frontal d'altar, el qual defineix la línia predominant.¹⁵

⁹ Especialment a *Cinta perlejada entrellaçada*.

¹⁰ Fet constatat, per exemple, a *Tiges estriades i ondulades amb motius vegetals*.

¹¹ És el cas de les *Tiges estriades i bifurcades*.

¹² En les *Tiges entrellaçades, amb palmetes*, en un dels dos cimacis amb *Cercles amb fulles prènsils*, així com en el *Calzes d'acant invertits*.

¹³ El de *Serps i Dragons sobre fulles d'acant*.

¹⁴ Són els temes de les *Cintes perlejades que sorgeixen d'una gola de monstre i Tija ondulada que origina motius vegetals*, que inclou un cap trifacial.

¹⁵ El frontal ha estat recentment analitzat en un treball al qual ens referirem més endavant (F. ESPANOL i BERTRAN, *El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova*, Q.E.M., d'imminent aparició).

IX

CONCLUSIONS

1

ASPECTES FORMALS

Hem constatat anteriorment l'estreta relació estilística entre l'escultura del claustre i el frontal de Santa Tecla, la unitat del qual és molt valuosa de cara a l'anàlisi de tot el conjunt. No cal dubtar d'aquesta semblança, que també comprèn aspectes del repertori i del seu caràcter general. La seva immillorable conservació, en contrast amb el preocupant estat d'algunes peces del claustre, permet de diferenciar el treball força minuciós en les figures principals, especialment en les vestimentes, que poden aclarir dubtes sobre les relacions de l'estil, d'un treball més simplificat en les escenes dels registres laterals i del claustre. Observem, tanmateix, que hom treballa amb més comoditat sobre superfícies de marc rectangular que no pas en capitells, i així, aleshores, sobresurten alguns cimacis.

Potser és difícil d'inclinar-se per quin dels dos conjunts precedí l'altre, ja que en ambdós els trets es presenten suficientment definits; no podem dubtar, però que el frontal marca un dels punts culminants. Allò que també sembla clar, és que el treball del frontal no pot ésser el resultat de les experiències dutes a terme en el claustre, més limitades en detall. La seva marcada personalitat permet de definir una escola, d'establir-ne uns límits, fet que ja havia estat assajat anteriorment, bé que amb resultats no del tot convincents: hom ha parlat d'una «escola independent», en la qual potser hom ha vist més unitat de la que existeix, en incloure-hi tota la catedral i el claustre.¹

Per bé que hom pot veure una certa relació entre les escultures properes al

¹ J. GUDIOL I RICART i J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, dins «Ars Hispaniae», V, Madrid 1948, 105-6. Segons l'autor, la porta que comunica el claustre amb l'interior de la Seu, amb el brillant capitell del mainell, assentaria les bases per a les escultures del claustre que culminarien en el frontal d'altar, datat al final del segle XII, (en època de l'arquebisbe Roderic Tello); s'insisteix en aquestes idees més tard (J. GUDIOL, *Arte Antiguo y Medieval*, dins «Cataluña. Tomo I» de «Tierras de España», Madrid 1974, 214).

Abans, però, F. DURAN I CANYAMERES (*L'escultura mitjieval*, pàg. 168), ja havia presentat aquesta hipòtesi. Idees anàlogues són les presents a E. CARBONELL, *L'art romànic a Catalunya*, 2, 75, on es parla d'una «escola escultòrica de Tarragona»; i a P. BATLLE, *La Catedral de Tarragona*, 51, on s'assenyala, però, la contemporaneïtat d'ambdós estils.

presbiteri i algunes dels claustre,² hi ha en general més diferències que semblances, tot i estar també en relació amb Tolosa.³ Però allò que més cal destacar és la diferenciació de tot el conjunt, inclòs el claustre, respecte a la porta que comunica el claustre amb l'interior de la catedral, amb el capitell del mainell inclòs.⁴ És de destacar, malgrat la seva proximitat, la manca de contactes entre ambdós conjunts, en tots els aspectes,⁵ i el fet, prou significatiu, que les relacions establertes per a ambdós siguin de diferent procedència.⁶

A l'hora de situar el conjunt que es defineix al voltant del frontal (com ja hem aclarit) en l'àmbit del romànic català, i d'establir-ne relacions, no sempre podem fer-ho amb certesa.

És evident per part dels seus artífexs un sòlid coneixement del conjunt de formes que oferia el romànic, fet que permet d'establir paral·lels amb zones no vinculades amb Tarragona, que en alguns moments no permet de separar allò que és producte d'aquest coneixement de les seves influències més directes, dels seus contactes amb Tolosa, el Cister i altres conjunts catalans. Es presenten punts confusos, deguts també a la flexibilitat d'algunes cronologies, que dificulten la presa d'una posició més definida. Cal afegir-hi, a més, els records del món clàssic i els possibles contactes amb el món musulmà.

La relació amb Tolosa és una de les més clares,⁷ i una de les que determinà en gran mesura la configuració del conjunt, especialment pel que fa a repertoris.

² És allò que hom ha observat per a dos capitells de l'ala occidental, en el pilar de l'angle SO (47-48ab). Recordem allò que hem dit en el tema de les *Tiges entrelaçades, amb palmets*, respecte a l'esmentada relació, i sobre els contactes entre un grup de l'interior de la catedral i capitells dels claustres de Girona i de Sant Cugat del Vallès (nota 4) (grup al qual es refereix Imma LORÉS i OTZER, *Els capitells historiatos del claustre de Sant Cugat del Vallès: aspectes estilístics i iconogràfics*, tesi de llicenciatura inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona, 1986, 250-276).

³ Relació a través del repertori ornamental, com hem vist amb les *Palmets d'òrum* que també hi apareixen (tanmateix cal remetre'ns a allò que hem indicat en la nota anterior respecte a totes aquestes relacions, en estudi).

⁴ Vegeu F. VICENS, *Catedral de Tarragona*, làms. 224-35 i 237-40.

⁵ Només ha estat observada una possible imitació de fulles en el tema de la *Guineu vigilant uns galls*. D'altra banda, escenes com les relatives al naixement de Jesús i a la de les Maries al Sepulcre no han deixat cap reflex en les corresponents de l'ala septentrional i del pilar nord-oriental respectivament. El contrast entre les formes més dures i definides de la porta amb les més suaus, toves i lliures del claustre és prou significatiu per a afirmar aquesta independència mútua. D'altra banda, F. ESPAÑOL i BERTRAN esmenta certs ressons de la porta del claustre en alguns conjunts de la Catalunya Nova (*El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova*, Q.E.M., cal indicar que en el moment de la redacció d'aquestes línies aquest treball encara no ha aparegut en públic, de manera que les referències que hi hem fet no tenen la precisió necessària). També cal recordar allò que hom manifesta en un recent treball sobre l'art català de l'època que ara ens ocupa, respecte a fer que les dues línies que aquí pretenem de diferenciar semblen respondre a derivacions de l'art de Willigelmo (N. de DALMASES, A. JOSÉ i PITARCH, *L'època del Cister. s. XIII*, dins «Història de l'Art Català», vol. II, Barcelona 1985, 229, nota 173). Són òbviament, punts de vista que caldrà considerar en les ulteriors investigacions, igual que les semblances existents entre la porta tractada i alguns capitells de l'església del castell de Camarasa (Noguera), conservats al Museu d'Art de Catalunya (núms. 24.010 i ss.; vegeu J. AINAUD DE LASARTE, *Arte románico. Guía*, Museo de Arte de Cataluña, Barcelona 1973, 171).

⁶ Als nombrosos contactes amb el Llenguadoc i el Cister s'oposen les relacions amb Provença per a la porta, tal com assenyala V. LASSALLE, *L'influence provençale au cloître et à la cathédrale de Tarragone*, dins «Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire», II, Poitiers 196, 873-79.

⁷ La unanimitat és, en aquest aspecte, total entre els investigadors. Per bé que J. PUIG i CADAFAELCH (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3) no l'esmenta amb claredat, igual que É. BERTAUX (*Formation et développement*, 235-236), que ho fa indirectament en considerar l'escultura tarragonina derivada de la del taller

En alguns temes figuratius gairebé és indiscutible,⁸ així com en altres d'ornamentals,⁹ sobretot en els florals: el record de les típiques palmetes llenguadocianes i llurs fulles digitades i prènsils implica uns contactes, potser en algun cas indirectes,¹⁰ amb el món llenguadocià, que no pot ésser limitat a un sol conjunt o a una cronologia restringida.¹¹ Recordem, però, que els contactes amb el Llenguadoc en conjunts romànics catalans ja es produeix a Ripoll i a Solsona com, poc després, en claustres com els de Girona i de Sant Cugat;¹² i que gairebé alhora que a Tarragona es produeix a Lleida, potser amb més força.

Precisament en alguns d'aquests conjunts existeixen paral·lismes que no podien ésser omesos, però que no impliquen contactes i s'expliquen per un origen comú o per l'àmplia difusió dels motius; és el cas dels ocells simètrics i de les palmetes d'àrum, que veiem a Sant Cugat, a Girona o a Lleida, i també des dels primers tallers tolosans en algun cas. Els repertoris presenten bastants punts de contacte, però també nombroses diferències. També altres temes, com els personatges agafats a rínxols en actitud d'atlants o altres de lluita, poden testimoniar la coneixença de conjunts precedents com els claustres esmentats o el ja citat origen comú.

Problemes del mateix tipus es presenten amb les comparacions amb la Seu Vella de Lleida. Sorpren i destaca la semblança de dos capitells de l'interior, que també veiem en el claustre de Vallbona de les Monges.¹³ Cal destacar, però, les semblances amb la porta de l'Anunciata, en aspectes compositius i temàtics.¹⁴ A més, molt recentment ha estat constatada la semblança estilística entre la figura central del frontal i el grup de l'Anunciació procedent de l'esmentada porta, obres atribuïbles a un mateix artista, fet que permet de parlar d'un mestre del frontal de Santa Tecla.¹⁵ Relació d'un gran valor a causa de la contemporaneïtat d'ambdós

del claustre de la catedral d'Elna (Rosselló). J. (*Arquitectura y escultura románicas*, pàg. 105) sembla referir-s'hi per primer cop en el cas concret de Tarragona. M. DURLIAT, (*Arquitectura y escultura románica en Cataluña y Aragón*, «Goya», núm. 43-44-45, 1961, 54, i a *L'art català*, Barcelona 1967 (63), 134) i E. CARBONELL, *op. cit.*, 104-7) coincideixen, entre d'altres.

⁸ En el cas del *Musol picotejat per dos ocells*, o en el del *Basilisc*.

⁹ Per exemple en la *Cinta dibuixant meandres*. Recordem la possibilitat, encara en estudi, que el fons de les escenes del frontal i d'altres capitells del claustre sigui d'influència llenguadociana (s'ha avançat un xic en l'anàlisi del capitell de *Serps i dragons sobre fulles d'acant*, on hi ha, a més, diversos motius vegetals d'influència tolosana, i en concret, del tercer taller de la Daurada).

¹⁰ Com a *Palmetes d'àrum*, segurament a través de l'interior de la catedral, i a *Tiges entrellaçades, amb palmetes*.

¹¹ Hem observat semblances des de Moissac fins al tercer taller de la Daurada, centrat en les restes de la façana de la sala capitular; les restes de Saint-Sernin i de Sant Esteve també n'han ofert paral·lels.

¹² P. MESPLÉ (*Chapiteaux d'inspiration toulousaine*, 104 i 107-8), nom d'Arnau Catell. Cal recordar que aquest claustre és estudiat per I. LORÉS i OTZET, *op. cit.*

¹³ Els capitells de la *Fulla llisa amb pinyes* i de *Fulles digitades cobrint fruits*. A més, el motiu de les *Palmetes d'àrum*, que hem vist en el claustre tarragoní, també és a Vallbona. Cal indicar que ja anteriorment hom s'ha referit a la vinculació del monestir cistercenc a l'escultura de Tarragona (J. GUDIOL, *Arquitectura y escultura románicas*, 106).

¹⁴ És el cas del *Basilisc*, com a exemple més clar, inscrit en un cercle perlejat com a Tarragona.

¹⁵ Mestre que ha estat definit per F. ESPAÑOL i BERTRAN en un treball esmentat ja anteriorment (vegeu

conjunts, en dates que es mouen al voltant del 1215.¹⁶ Cal dir que la temàtica ornamental s'adiu, en línies generals, més amb aquesta porta que amb els conjunts de la Catalunya Vella.

Quelcom de semblant trobem en les comparacions amb els conjunts cistercencs, com Poblet i Santes Creus, deixant de banda l'evident filiació dels capitells amb fulles de lliri d'aigua. Hi ha altres contactes clars que, en tot cas, presenten problemes a l'hora d'esbrinar quin dels conjunts fou el precedent, també a causa d'algunes cronologies que ens posen en el segle XIV, i que poden fer pensar en la inversió del sentit de les influències. Cal destacar que algunes d'aquestes semblances s'estableixen en la línia de Lleida i Tolosa. Respecte al Cister, recordem les semblances esmentades amb Vallbona de les Monges.

Un altre aspecte important, i potser decisiu, és la imitació possible de models clàssics, insinuada per Puig i Cadafalch¹⁷ i anunciada per Josep Gudiol.¹⁸ Certament, hi ha indicis en que alguns temes semblen presos d'exemplars del món antic, en un marc com el de Tarragona òptim perquè aquest fet es produís. No obstant això, els models mai no han estat trobats clarament entre les restes de l'antiga Tàrraco, sinó que han estat establertes comparacions amb conjunts d'altres zones; el fet no pot comparar-se amb els nivells assolits a Provença, com a Arle,¹⁹ malgrat que podria respondre a les espurnes de l'anomenat «protorenaiement del segle XII», al qual es refereix Panofsky.²⁰

nota 5), al qual ens referirem novament més endavant i que constitueix un valuós intent d'aclarir el panorama de l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova, especialment al voltant de Tarragona.

¹⁶ Pel que fa al claustre, ja parlem d'aquesta problemàtica en la *Introducció*; per a la porta lleidatana, hi ha la inscripció datada el 1215 (vegeu, com a estudi més recent que tracta el tema, M. S. JOVÉ I COMPANYY, *Els primers tallers d'escultura al claustre de la Seu Vella de Lleida*, Universitat Autònoma de Barcelona 1985, tesi de llicenciatura inèdita, pàg. 15, amb referències bibliogràfiques).

¹⁷ En esmentar un dels temes en què dos àngels sostenen un *clipeus* amb una mà nimbada que beneeix i amb una creu (*L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 490). Recorda també, que el conjunt es troba entre restes romanes (*L'escultura romànica a Catalunya*, 3, pàgs. 113).

¹⁸ *Arquitectura y escultura romànica*, pàg. 195. Assenyalava un classicisme que veu accentuat en la porta que comunica amb la catedral. Tornarem a referir-nos a aquest aspecte també tractat per F. ESPAÑOL en el seu estudi ja esmentat (vegeu nota 1). D'altra banda, també Mercè PIN I PLANELLIS ha vist en algunes peces del claustre de Tarragona reflexos del món romà, en especial en un cimaci de l'ala occidental (*Persistència i transformació del clàssic en el romànic català: Ariadna i Tauroboli*, dins «Lambard. Estudis d'art medieval», vol. II, 1981-1983, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1986, 139-154, figs. pàgs. 201-206).

¹⁹ S'hi refereix, per exemple J. LACOSTE (*La galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles*, C.S.M.C., núm. 7, 1976, 162).

²⁰ Fou un fenomen d'abast mediterrani, sorgit a Provença, a la península Ibèrica i a Itàlia, zones en les quals l'element clàssic forma part de la seva civilització. Es prenen models en elements arquitectònics, escultòrics, en l'orfèbreria, en les gemmes i la numismàtica romanes. Moviment que culminà en arribar al nord de França (E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte oriental*, Madrid 1975 — Estocolm 1960 —, 100-117). D'altra banda, M. DURLIAT (*La Méditerranée et l'art roman*, C.S.M.C., núm. 6, 1975, sobretot pàgines 115-116) també parla d'unitat estilística vers el 1200 en aquest mateix àmbit geogràfic. Aquesta homogeneïtat és la que permet de veure semblances entre peces com el frontal d'altar, un pilar procedent de Narbona i conservat a Tolosa (vegeu P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins*, núm. 261) i escultura del nord d'Itàlia, com la del duomo de Piacenza, entre altres centres (vegeu G. de FRANCOVICH, *Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milà-Florència 1952, làms. 6, 7, 8, figs. 10, 11, 14, 17 i 21). No hem d'oblidar, però, l'entrada en joc del bizantinisme, tal com assenyalava el mateix M. DURLIAT en el treball esmentat més amunt (*op. cit.*, 115-116); és aquest un element que també caldrà considerar, potser més en el nivell iconogràfic, en les properes investigacions. Tot plegat s'engloba en un moviment més ampli, com veurem més endavant.

Quant als possibles records del món islàmic, cal assenyalar que, a part dels arquets polilobats que donen suport a la cornisa del claustre, se'n troben alguns detalls i algun esquema geomètric; però potser calgui pensar en uns ressons indirectes.²¹

Allò que separa el claustre dels restants conjunts catalans precedents és la llibertat d'interpretació de molts dels temes i una lleugera major independència respecte al marc i a possibles models. S'ha perdut la rigidesa, i els gestos són més versemblants; les expressions, més amables, sense arribar a una individualització, bé que algunes expressions més atrevides són indicis d'un canvi que s'aproxima. És allò que Puig i Cadafalch engloba dins el terme de «infiltració del naturalisme»²² i que suposa interessants novetats, no exagerades a Tarragona. Són trets que, malgrat aquest nou aire, no presenten continuïtat en el romànic, i constitueixen els darrers testimonis d'un art que tendeix a dissoldre's.

L'estil de les figures és molt peculiar. Dins la catedral hi ha alguns capitells, ja esmentats, que poden apropar-s'hi molt tímidament, però hi trobem més diferències que semblances.²³ I destaca el record del món clàssic quan els personatges són imberbes, com en una peça del Museu Paleocristià que presenta les galtes inflades, ulls llisos i nas aixafat. Conegut ja el conjunt de l'Anunciata com a obra del mateix autor que el frontal, cal cercar l'origen d'aquest estil, que potser ens porta a conjunts llenguadocians. Hi ha certs punts de contacte amb peces com el capitell de Job, del tercer taller de la Daurada,²⁴ amb alguns tipus de cabelleres, per un relleu no massa destacat de la superfície. També podem esmentar unes semblances amb peces de filiació llenguadociana.²⁵ Poden ésser establertes dèbils semblances amb altres peces del monestir de Poblet. Són, però, una sèrie de dades que avancem, però que cal analitzar a fons juntament amb les de la resta del claustre.

²¹ Han estat assenyalats possibles records musulmans en les *Fulles amples i digitades sota volutes*, que s'allunyen, però, d'afirmacions com les de «siluetas y los procedimientos de ejecución mahometanos» (V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, vol. 2, Madrid 1909, 360). Cal fer notar que la semblança o record amb temes de la Aljafarería de Saragossa no desentona amb els arquets polilobats de la cornisa, considerats de clara «ascendencia islámica» per E. LIAÑO (*Elementos ornamentales de origen islámico en el claustro de la catedral de Tarragona*, dins «III Congreso Español de Historia del Arte», Sevilla 1981, 113-14), argüint unes bones relacions entre Catalunya i la taifa de Saragossa, de manera que els reis, en llurs estades en aquella capital, residien en l'esmentat palau. Segons l'autora, els arquets del claustre presenten idèntiques proporcions a les del conjunt esmentat.

²² *L'escultura romànica a Catalunya*, 3, 105. També insisteixen en aquest aspecte E. BERTAUX, *Formation et développement*, 237-38, i J. FOLCH I TORRES, *Els monuments de Catalunya. El Claustre de la catedral de Tarragona*, a «La Veu de Catalunya», XII-1 i 2, agost del 1929.

²³ Semblança que només és visible en les cares dels personatges, a part d'alguns punts en comú pel que fa al repertori; cal destacar que la cota de malla, emprada en guerrers, i present en escenes d'enfrontament, no apareix en el claustre, malgrat que hi ha ocasions per haver-hi estat representada, com a l'interior de la Seu (vegeu J. GUDIOL, *Arquitectura i escultura romànica*, fig. 169).

²⁴ Vegeu G. GAILLARD, *Le chapiteau de Job aux musées de Toulouse et de Pampelune*, R.A., any 10, 1960, IV-V; pàg. 150, figs. 7 i 8, pàg. 151, figs. 9 i 10, i pàg. 154, fig. 16.

²⁵ Vegeu L. PRESSOUYRE, *Un chapiteau en marbre du musée du Louvre et la diaspora de l'art roman «languedocien» en Aquitaine*, dins «La Revue du Louvre», 1978, 4, 236-41, amb peces dels muscus del Louvre, dels Augustinians de Tolosa i de Wellesley (Jewett Art Center).

Hom ha al·ludit també a aspectes italianitzants, relacionats amb el caràcter clàssic de les figures.²⁶

Veiem, doncs, que una sèrie d'elements conflueixen aparentment sense una ràpida explicació, si ens basem exclusivament en l'anàlisi de les peces de l'ala meridional del claustre. No obstant això, era d'esperar que l'estudi del frontal, i sobretot del seu registre principal a causa de les seves dimensions més grans i del major nivell de detall i riquesa, havia de permetre explicar aquesta fusió de components occitans, italianitzants i clàssics en l'àmbit tarragoní. En aquest sentit hem de considerar el treball de Francesca Español ja esmentat anteriorment,²⁷ que defineix precisament allò que anomena «mestre del frontal de Santa Tecla» i el relaciona amb les escultures de l'Anunciata de Lleida, com ja hem vist, tot situant la seva activitat entre el 1214 i el 1230 aproximadament. Així, l'artífex del frontal, que també degué treballar al claustre — caldrà determinar més endavant en quins indrets — i en algun altre punt de la catedral, degué constituir un taller que deixà la seva empremta en certs indrets de centres importants de la Catalunya Nova (Poblet, Santes Creus, Santa Maria del Pla de Cabra) i fins i tot, d'una manera isolada, a Sant Cugat del Vallès, sense oblidar la façana de l'hospital de Santa Tecla, al costat de la Seu tarragonina; aquest taller prolongà la seva activitat fins més enllà de mitjan segle XIII.²⁸ Seguint les idees de l'estudi esmentat, el mestre del frontal de Santa Tecla es vincula en l'*estil* 1200, de manera que acusa un classicisme també visible en l'escultura produïda a l'entorn d'aquesta data a la Toscana, Itàlia meridional, Provença i Llenguadoc. És un fet semblant al constatat per al mestre Ramon de Bianya o per a l'autor d'un pilar originari de Narbona, igualment relacionats amb el món tolosà.²⁹

²⁶ J. GUDIOL (*Arquitectura y escultura románicas*, 105), i E. CARBONELL (*op. cit.*, 75). En un sentit anàleg es manifesta un recent treball ja citat (N. DE DALMASES, A. JOSÉ I PITARCH, *op. cit.*, 14).

²⁷ Vegeu nota 5.

²⁸ Punts tractats i reproduïts a F. ESPAÑOL I BERTRAN, *op. cit.*, figs. 7-8 per a l'hospital de Santa Tecla; 9-16 per a la portalada del Pla de Cabra; 17-20 per a les claus de volta de la sala capitular de Poblet; i 21 per al sepulcre dels Montcada a Santes Creus. En el cas concret de Santa Maria del Pla de Cabra, no oblidem que la seva vinculació a l'escultura tarragonina ja fou assenyalada a J. GUDIOL, *Arquitectura y escultura románicas*, 106; altres referències, en aquest mateix sentit, a F. ESPAÑOL, *op. cit.*, nota 8. D'altra banda, respecte a les dates que proposa l'autora per a l'activitat del taller, que tenen com a límit les proximitats del 1255 — en unes obres qualificades pel tipus de relleu com de *formulació pre-romànica* —, caldrà veure si altres peces de la Seu podran ampliar aquests límits, com ara la làpida funerària de l'obrer Ramon de Milià, mort el 1266 (vegeu J. PUIG I CADAFAELCH, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3, 49-50, figs. 3 i 5). En aquest sentit, caldrà analitzar quin fou el paper de l'escultura de l'interior de la Seu en l'expansió d'aquest taller.

²⁹ Seguim les idees apuntades en el treball, esmentat sovint en aquest apartat, de Francesca Español. No oblidem, però, que la vinculació entre l'escultura romànica a Catalunya del voltant del 1200 i la del nord d'Itàlia és un fet ja provat anteriorment. Recordem el treball considerat italianitzant de part dels capitells de l'ala septentrional del claustre de Santa Maria de l'Estany (Bages), datats a la fi del segle XII (E. JUNYENT, *Catalunya romànica. Segle XII*, pàg. 171, fig. inferior pàg. 182 i pàg. 183). Per al nostre cas, cal citar les peces de la Seu Vella de Lleida relacionades amb Benedetto Antelami (J. LACOSTE, *La cathédrale de Lérida: les débuts de la sculpture*, C.S.M.C., núm. 6, 1975, 275-298). D'altra banda, alguns treballs del mateix edifici han estat relacionats amb Ramon de Bianya, actiu entre les dates a què ens referim (M. DURLIAT, *Raimond de Bianya ou R. de Via*, C.S.M.C., núm. 4, 1973, 128-138). Pel que fa al pilar de Narbona, vegeu nota 20 d'aquest mateix apartat.

Pel que fa, de nou, al conjunts de la galeria meridional, i a mena de recapitulació, cal recordar la seva clara diferenciació respecte a la porta que comunica el claustre amb l'interior de la catedral, així com l'estreta relació amb el frontal. Destaca el fort coneixement del món tolosà, en especial dels tallers segon i tercer de la Daurada pel que fa a repertoris, tot i que en aquest aspecte podem trobar precedents en conjunts catalans com el claustre de Sant Cugat del Vallès, altrament explicables per aquest origen comú. D'altra banda, i en l'àmbit de l'escultura romànica tardana, les relacions amb els centres de la Catalunya Nova són ben significatives. En el cas de la Seu Vella de Lleida, ultra la identitat estilística ja assenyalada, hem observat, respecte als repertoris, que aquestes relacions també es donen en el claustre de Vallbona de les Monges, i que caldrà estudiar més detingudament, però que evidencien uns contactes directes, explicables per la importància del conjunts i per la seva contemporaneïtat. Quelcom de semblant s'esdevé amb Poblet i, en menor mesura amb Santes Creus, on podem trobar-nos amb influències de diversos sentits, deixant ara de banda les atribucions al taller derivat del frontal tarragoní. Finalment, l'empremta clàssica testimonia una vinculació mediterrània del conjunt, que si podia entendre's com a reflex dels antecedents històrics de la ciutat de Tarragona, sembla respondre més aviat a la certa unitat que es produeix vers el 1200 entre el nord d'Itàlia, Occitània i Catalunya.

Cal esmentar també allò que es refereix a l'aportació del conjunt, en el context de l'escultura romànica catalana, fet que rau en un nou esperit, no sempre present, que per la personalitat de l'artista (o dels artistes), i per unes dates més avançades, anuncia uns canvis que, tanmateix, es produiran per altres camins.³⁰ Potser per això, l'expansió de l'escola tarragonina és limitada i de poc nivell, i els artífexs del claustre es veieren obligats a portar fins a les últimes conseqüències les solucions romàniques, amb noves i excel·lents varietats, en un desig insistent de no repetir formes ja cansades.³¹ Constitueix un dels darrers punts culminants d'un art que, com hem dit, tendeix a dissoldre's ja en dates avançades a Catalunya.

2

ASPECTES ICONOGRÀFICS I ICONOLÒGICS

La sensació que produeix l'estudi del claustre, en concret de l'ala meridional, és la d'un cert desordre en la distribució dels temes, juntament amb una gran va-

³⁰ Camins, en part, ja apuntats en els esmentats cimacis que marquen la darrera línia estilística de l'ala meridional, en els quals es deixen veure alguns trets de naturalisme més acusats, segurament producte de les experiències del nord de França.

³¹ Cansament de formes que es pot palesar en el mateix claustre, en molts temes de l'ala est, que poc de nou aporten respecte a la línia més representativa, predominant a l'ala sud.

rietat, la qual produeix exemplars originals, alguns amb irregularitats inexplicables i antecedents poc clars.

Al marge que sembla que alguna peça ha estat col·locada en un lloc que no devia ésser l'inicialment previst,³² i que algun motiu es repeteix en indrets diferents,³³ el desordre és un fet evident en els temes historiat.

Els conjunts de temes no presenten l'ordre cronològic de la narració bíblica. En el cas de l'ala meridional, disposades entorn d'un pilar, són presentades les històries d'Abraham i de Josep, a esquerra i dreta respectivament, centrades per la d'Adam i Eva en les peces que donen a la galeria. Les dues darreres a més, apareixen internament desordenades, destacant-hi el fet, ja assenyalat, que la vida de Caïm i Abel és acabada en el pilar nord-oriental del claustre. Eduard Junyent parla de desordres que veu en el claustre de la catedral de Girona.³⁴ Però en el nostre cas, aquest desordre, que contrasta amb la unitat arquitectònica del conjunt de les quatre galeries, sembla difícil d'explicar, i una possible col·locació de les peces, totes alhora, un cop acabades d'esculpir, no constitueix una raó convincent, per bé que hom pot pensar en una col·locació precipitada i desconexora de les idees inicials.

La riquesa iconogràfica és una altra nota, ensems més problemàtica, a destacar en aquesta part del claustre, la qual constitueix el cas més representatiu del conjunt, tant en cimacis com en capitells. Col·labora a aquest fet la quantitat reduïda de capitells amb fulles de lliri d'aigua, almenys en comparació amb les altres ales; i, no obstant això, hom observa entre aquest tipus una intencionada varietat.

La voluntat de no repetir-se ja l'hem constatada en l'apartat anterior, tant en temes ornamentals com figuratius. Cal comptar, per exemple, amb una quantitat superior a les vint-i-cinc varietats, entre animals i éssers híbrids i monstrosos, només en l'ala que ens ocupa. Dels nombrosos temes de lluita, no n'hi ha cap que pugui ésser analitzat conjuntament amb un altre; això mateix podem dir dels temes de joglaria. Aquesta riquesa, superior a la dels conjunts de Sant Cugat i de Girona,³⁵ deguda en part a les dimensions del conjunt i a la gran experiència acumulada quant a repertoris, així com a la personalitat dels artífexs, pot estar en relació, també, amb l'ambició del conjunt, lògica pel fet de tractar-se d'una Seu Metropolitana feia poc restaurada i emancipada de la de Narbona.

Riquesa i desordre, però, ens porten a seriosos problemes iconogràfics i in-

³² Això s'esdevé especialment en un capitell de fulles de lliri d'aigua (tipus A-B) i en el cimaci corresponent (*Cercles amb fulles prènsils*).

³³ És el cas de *Palmetes d'àrum* o de *Cercles amb fulles prènsils*.

³⁴ Desordre només aparent, si analitzem els temes dels pilars i dels capitells per separat (*Catalunya romànica, Segle XII*, 120).

³⁵ Cal recordar, però, que en aquests conjunts tan sols veiem alguns cimacis esculpits en el cas de Girona.

terpretatius. Alguns temes són difícils de determinar,³⁶ d'altres presenten irregularitats sorprenents de les quals no han estat trobats els antecedents;³⁷ d'algun altre, no ha estat possible de trobar-ne la font d'inspiració exacta,³⁸ almenys amb precisió. No sempre els esmentats trets de naturalisme o la forta personalitat de l'artista són raons suficients.

Entre els temes de difícil interpretació, alguns dels quals constitueixen innovacions en la iconografia medieval, se'ns presenta l'esmentat problema de les fonts, com ja hem vist. El cas més representatiu és, sens dubte, el tema en què apareixen Caïm i Abel juntament amb els seus pares, la identificació dels quals no suposa la segura interpretació del tema, però sembla assecurable tenint en compte el tema veí.³⁹ No deixa d'ésser simptomàtic que irregularitats semblants hagin estat detectades en conjunts hispànics dels voltants del 1200, com són les pintures de Sixena i les miniatures de la Bíblia de Burgos, en temes dels mateixos personatges.⁴⁰ Constitueix, això, una valuosa dada en l'aspecte cronològic. El cimaci de les rates constitueix un altre exemple, amb el seu caràcter moralitzador, d'aquesta problemàtica.

Altres temes tradicionals presenten irregularitats, amb l'omissió o afegiment d'elements que poden fer perdre la coherència de llur simbolisme. Serien casos com el ja esmentat del Sacrifici d'Abraham i del Pecat Original, respectivament. En altres, hom observa una economia d'elements que arriba a l'imprescindible, com succeeix en l'escena de Déu reprovant Adam, o de Jacob rebent la túnica de Josep.⁴¹

En totes aquestes irregularitats excepcionals, el problema rau en la manca de models o de fonts literàries que raonin llur presència. També pot ésser expressiu, en aquest aspecte, que d'entre els temes de bestiar tan sols un pugui reflectir amb claredat el text del Fisiòleg.⁴² Els problemes, ara per ara, no es poden resoldre amb seguretat. Caldrà esperar que l'anàlisi de les altres tres galeries doni resultats més aclaridors.

Allò que hom pot extreure d'aquest enrenou, però, és que el claustre presenta interessants innovacions, especialment en relació amb els anteriors conjunts catalans, que van des de les portades fins els claustres. Però igualment en aquest as-

³⁶ És el cas de *Personatge amb un sol ull en lluita amb un monstre*.

³⁷ Com s'esdevé en el tema del *Sacrifici d'Abraham* o d'*Adam i Eva: El pecat original*.

³⁸ Com en el de *Caïm, gelós d'Abel*, o del cimaci d'*El gat i les rates*.

³⁹ Vegeu *Caïm, agricultor*, i *Abel, pastor*.

⁴⁰ Vegeu *Caïm, gelós d'Abel*.

⁴¹ Vegeu *Déu reprovant Adam i Jacob rebent la túnica de Josep*. En aquest cas, destacant, a més, el gest excepcional, menys teatral i dramàtic, d'agafar la túnica amb les mans, com a prova de la independència respecte a possibles models o a la tan argüïda llibertat de l'artista.

⁴² Vegeu *Escrupons*. Altres possibles records en *La guineu i el gall* i en *Ocells atacats per una serp*. Vegeu *Temes del bestiar*, introducció.

pecte, és difícil d'arribar a conclusions sòlides, quan encara manca l'estudi de les quatre cinquenes parts dels temes historiatats del claustre.

En caldrà destacar dues innovacions importants: la presència d'un conjunt d'escenes dedicades a la vida de Josep, i la presència, bé que en l'ala septentrional, d'un cicle dedicat a la vida de Sant Nicolau. Ens interessa el primer cas, excepcional en l'escultura romànica catalana i realment innovador, i potser un signe més d'una data avançada respecte als altres conjunts, per la popularitat d'aquest tema durant el segle XIII.⁴³ Però també cal destacar la novetat que suposa la presència de la família d'Adam i Eva, com la dels temes relacionats amb les faules, d'un caire narratiu, anecdòtic i aire humorístic també nous.⁴⁴ És en aquests aspectes on resideixen les principals aportacions de l'ala meridional del claustre, en el context del romànic català, almenys de moment, i on es presenten els problemes de les fonts.

És difícil de veure un programa iconogràfic preparat amb ordre i sistemàticament. El desordre col·labora en aquest aspecte. Però, temes ornamentals a part, cal destacar una constant presència de temes tradicionalment de caràcter negatiu, potser molts susceptibles de veure-hi una simple, i aleshores assolida, finalitat decorativa, en algun cas indiscutible.⁴⁵ Dragons i serps, basilisc, mussol, algun ocell, la guineu i fins i tot el gat, o les sirenes, responen la majoria a uns simbolismes relacionats amb el món maligne, del dimoni i dels pecats. Altres caps humans presenten aquest sentit negatiu, com els atlants i la imatge de la Luxúria, pecat que també pot ésser present en temes de joglars,⁴⁶ els quals també són símbols negatius ensems que testimonis de la vida quotidiana de l'època. Imatges, és clar, que, sobretot en les faules, es presenten com a advertència per a l'espectador.⁴⁷

La discòrdia és present en els nombrosos temes de lluita entre éssers humans,⁴⁸ bé que en altres hom presenta la figura del soldat de Crist que triomfa sobre les forces del mal, representades en el lleó⁴⁹ o en un soldat enemic.⁵⁰ No manquen altres enfrontaments en els quals sembla impossible de trobar un significat coherent.⁵¹

Tot aquest conjunt d'imatges apareixen sense un ordre establert, indiferent-

⁴³ Vegeu *Vida de Josep*.

⁴⁴ És el cas d'*El gat i les rates* i de *La guineu i el gall*.

⁴⁵ Així s'esdevé en molts ocells simètrics (*Ocells picotejant fruits*, A i B), en alguns dragons (*Dragons afrontats de cap comú*), bé que en aquest cas sempre pot haver-hi el record de la imatge del dimoni.

⁴⁶ Vegeu *Acròbata i músic*.

⁴⁷ Temes esmentats a la nota 44.

⁴⁸ Vegeu *Lluita d'homes a mà*.

⁴⁹ És el cas de *David lluitant contra el lleó*.

⁵⁰ Bé que no hi ha indicis de victòria per part de cap dels dos combatents, un dels quals pot representar un musulmà (vegeu *Lluita de dos guerrers*).

⁵¹ On s'enfronten éssers tradicionalment de signe negatiu, com en *Sagitari i soldat contra dragó*.



Fig. 1 - Arcades de l'ala meridional



Fig. 2 - Façana de l'antiga sala capitular



Fig. 3 - Senyals heràldics (cims. de l'ala septentrional)



Fig. 4 - Frontal de Santa Tecla



Fig. 5 - Fulles lobulades (cims.) i, d'esquerra a dreta, Adam i Eva vestits i amb els instruments de treball, Adam interrogat per Déu, i el Pecat original (caps. 59-60 *ab*)



Fig. 6
Adam i Eva: el pecat original



Fig. 7
Caïn, gelós d'Abel



Fig. 8 - Caïn, agricultor, i Abel, pastor



Fig. 9 - Motius vegetals emmarcats per llurs propis brots (cim.) i Visita dels tres àngels a Abraham (el convit) (cap. 24 *ad*)



*Fig. 10 - Motius vegetals emmarcats per
llurs propis brots (cim.) i Sacrifici d'Abraham
(cap. 23)*



*Fig. 11 - Fulles lobulades (cim.), Josep a la
recerca dels seus germans (?) i Jacob rep la
túnica ensagnada de Josep (part dreta) (cap.)*



*Fig. 12 - Els germans de Josep deliberant sobre
la seva mort (cara c)*



Fig. 13 - Lluita d'homes a mà



Fig. 14 - Lluita de dos guerrers



Fig. 15 - David lluitant contra el lleó



*Fig. 16 - Cercles lligats a losange (cim.)
i Personatge amb un sol ull en lluita
amb un monstre (cap. 21 a)*



*Fig. 17 - Sagitari i soldat contra dragó (cim.) i
Tiges bifurcades i entrecruades (caps., cara a)*

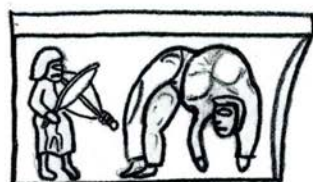


Fig. 19 - Acròbata i músic



Fig. 18 - Cacera de l'ós



*Fig. 20 - Cercles lligats a losange (cim.)
i Camells i acròbates (cap. 22 c)*



Fig. 21 - Arquer cavalcant un camell



*Fig. 22 - Serps devorant un gripau (cim.)
i la Luxúria (caps. 11-12 c)*



*Fig. 23 - Personatges lluitant agafats de mans
(cim.) i Atlant amb les cames creuades (cap.)*



*Fig. 24 - Personatges estirats entre tiges (cim.)
i Fulles de lli d'aigua B-A (cap. 55)*



Fig. 25 - La guineu i el gall (esquerra)



*Fig. 26 - La guineu i el gall (cim.) i Dragons
afrontats de cap comú (cap. 18 cd)*



*Fig. 27 - El gat i les rates (cim.) i Guineu
vigilant uns galls (cap. 16 ad)*



Fig. 28 - El gat i les rates (cim.) i Guineu vigilant uns galls (caps.)



Fig. 29 - Lleons dreçats, sota fulles d'acant



Fig. 30 - Lleó alletant un cadell



Fig. 31 - Dobles tiges emmarcant motius vegetals (cim.) i Ocells picotejant fruits. A (cap. 28 c)



Fig. 32 - Brots simètrics emmarcant motius vegetals (cim.) i Ocells disputant-se fruits (cap. 19 a)



Fig. 35 - Ocells atacats per una serp



Fig. 33 - Calzes d'acant invertits (àbac) i Ocells afrontats picotejant fruits (cap. 57 b)

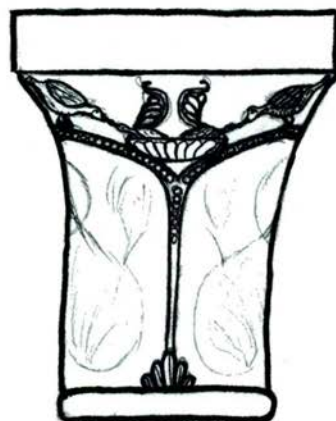


Fig. 34 - Niu d'ocells



Fig. 36 - Àliga bicèfala



Fig. 38 - Escurçons (esquerra)



Fig. 37 - Escurçons (dreta) i Mussol picotejat per dos ocells (cap.)



Fig. 39 - Cercles lligats a losange (cim.) i Dragó atacat per un altre (cap. 21 c)



ANGLE (69c S - 49a E)

Fig. 40 - Dragons afrontats mossegant-se la cua



*Fig. 41 - Serps i dragons sobre fulles d'acant
(cap. 3 a)*



*Fig. 42 - Cinta perlejada amb motius vegetals
(cim.) i Serps i dragons sobre fulles d'acant
(cap. 3 c)*



Fig. 43 - Basilisc



Fig. 44 - Sirena-ocell



Fig. 45 - Lluita de dos personatges armats.
A (cim.) i Parella de sirenes-ocells (cap. 29 a)



Fig. 48 - Ésser monstruós agafat a motius vegetals



Fig. 46 - Parella de sirenes-ocells (cara b)



Fig. 47 - Sirena-peix

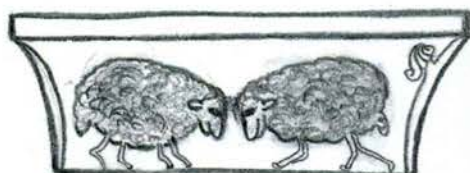


Fig. 49 - Anyells afrontats



Fig. 50 - Tija ondulada que origina motius vegetals (cim. esquerra), Tiges entrelaçades originant motius vegetals (cim. dreta), Calzes d'acant invertits (àbac) i Tiges entrelaçades, amb palmetes (cap. 2d)



*Fig. 51 - Cercles amb fulles prènsils (cim.) i
Fulles de lliri d'aigües. A-B (cap. 52)*



*Fig. 53 - Cinta dibuixant meandres (cim.) i
Fulla llisa amb pinyes (cap.)*



Fig. 52 - Motllures (cim.) i Fulles de lliri d'aigua. B-A (cap. 35-36 a)



Fig. 54 - Fulles pinnades disposades en dos rengles (cara c)



Fig. 55 - Cinta perlejada entrelaçada (cim.) i Fulles d'acant disposades en dos rengles (cap. 20 c)



Fig. 56 - Triangles (àbac) i Fulles d'acant amb fruits penjants. A (cap. 32)



Fig. 57 - Palmetes inscrites en tija ondulada (cim.), Calzes d'acant invertits (àbac) i Fulles amples i digitades sota volutes (cap. 9)



*Fig. 58 - Palmetes d'àrum (cim.),
Calzes d'acant invertits (àbac) i Fulles digitades
cobrint fruits (cap. 53)*



*Fig. 59 - Tiges entrellaçades originant motius
vegetals (cim. 57)*

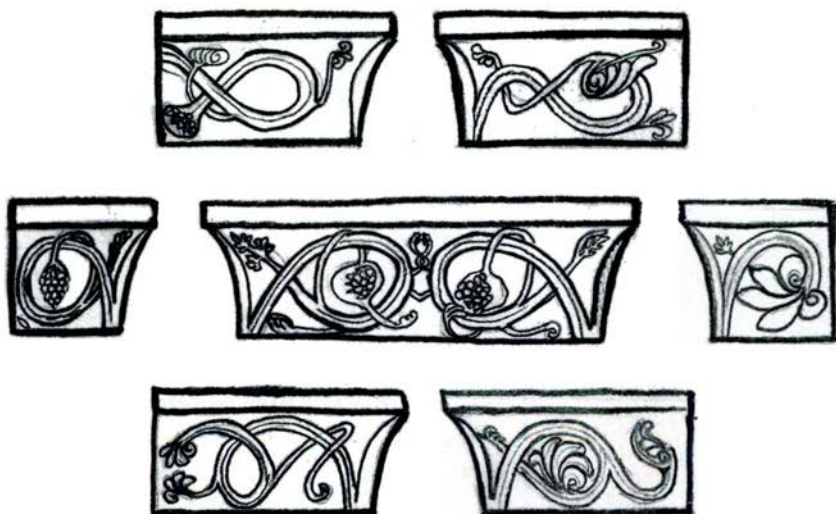


Fig. 60 - Tiges estriades i ondulades amb motius vegetals

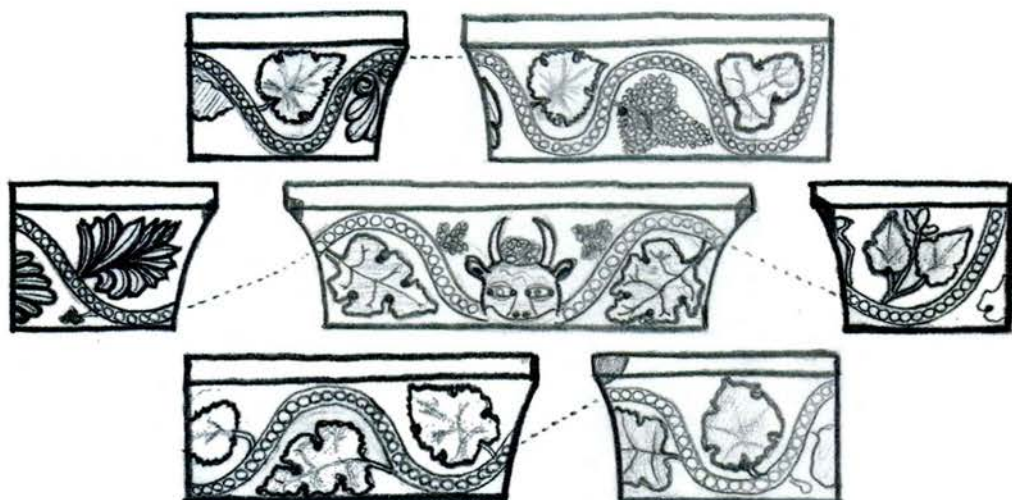


Fig. 61 - Cintes perlejades que sorgeixen d'una gola de monstre



Fig. 62 - Tija ondulada que origina motius vegetals (cim.), Calzes d'acant invertits (àbac) i Fulles de lliri d'aigua. B-A (cap. 1)



Fig. 63 - Cercles lligats a losange (cara b)



Fig. 64 - Encadenat de motius perlejats

ment en cimacis o capitells, mesclades o aïllades entre altres temes ornamentals. I malgrat que són al·lusives al món del mal, no semblen estar en relació amb els temes historiatos on, precisament, els cimacis que els coronen presenten temes ornamentals.⁵²

Els temes historiatos, bé que no presenten una gran coherència (insistim, però, en la manca de l'estudi dels temes de les altres galeries), són la majoria, prefiguratiu de Jesucrist i, especialment d'allò relacionat amb la seva mort. D'un cicle destinat a mostrar el Pecat, és a dir, la caiguda, i les seves primeres conseqüències,⁵³ hom passa als cicles d'Abraham i de Josep (amb al·lusions a la mort de Jesucrist a la creu, així com de moments precedents com la traïció de Judes i la Flagel·lació), així com, potser, del mateix Jesús conduït al sacrifici i suportant la creu.⁵⁴ Malgrat que constitueixen clares prefiguracions de la vida de Jesucrist, en una típica relació tipològica entre ambdós Testaments, algunes d'aquestes escenes no apareixen en la resta del claustre entre les dedicades a la seva vida.⁵⁵ Com tampoc no apareix l'Anunciació de la Verge prefigurada en la Visita dels àngels a Abraham.

Tot això ens aproxima a programes en els quals, després de la caiguda, és exaltada la figura de Jesucrist, tant directament com en les al·lusions tipològiques, com a exemple a seguir davant la possibilitat de redempció. No hi ha, però, un ordre ni una coherència que puguin fer pensar en un programa meticulós, com es pot trobar en l'ala nord del claustre de Sant Tròfim d'Arle.⁵⁶ El conjunt podria comparar-se, més aviat, amb el del claustre de la catedral de Girona, per bé que, un cop més, caldrà comptar amb més diferències que semblances, en un nul reflex dels temes sobre els de Tarragona, així com en les ja destacades innovacions tarragonines. Per tot això, cal destacar la manca de relacions clares per al conjunt de temes historiatos analitzats, especialment respecte a detalls. Tan sols els esmentats paral·lismes amb conjunts dels voltants del 1200 poden apropar-se als temes tarragonins, bé que només parcialment.⁵⁷

Això és el que dona de si l'anàlisi dels continguts de la galeria meridional:

⁵² Són *Fulles lobulades i Motius vegetals emmarcats per llurs propis brots*, bàsicament.

⁵³ Vegeu *Vida d'Adam i Eva*.

⁵⁴ El primer i el darrer moments esmentats apareixen prefigurats en el *Sacrifici d'Abraham*; els altres, en *Vida de Josep*.

⁵⁵ Només hi apareix representada la Crucifixió, en el pilar nord-oriental.

⁵⁶ Fet que és constatat per J. LACOSTE (*La galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles*, C.S.M.C., núm. 7, 1976, 134) considerant-la «modèle de cohésion». Ja hem esmentat, a més, alguna semblança amb la presència dels dos mateixos temes relatius a la vida d'Abraham.

⁵⁷ En parlar d'aquesta manca d'antecedents clars, cal referir-se, forçosament, al nul reflex d'allò que és conegut dels programes tolosans com ara el del claustre de la Daurada. Aquest contenia un detallat cicle de la Passió i Resurrecció de Crist, que contrasta amb la quantitat dedicada en el de Tarragona — bé que en l'ala nord i al pilar nord-oriental, on els detalls tolosans no són reflectits. Aquest fet destaca enfront de la forta dependència formal (insistint un cop més), marcant precisament la seva independència i personalitat. M. DURLIAT (*Haut-Languedoc roman*, La Pierre-qui-vire, 1978, 175-87) es refereix al conjunt de la Daurada així com als altres tolosans.

un desordre i una riquesa, als quals s'afegeixen irregularitats i innovacions sorprenents i importants, que són les que marquen l'aportació bàsica del conjunt. Cal insistir a remarcar que entre elles hi ha el tema de la família d'Adam i Eva, bé que no com a tal, i el cimaci del gat i les rates. Això condueix a una manca, en la majoria dels casos, de models iconogràfics concrets en què l'artista es pogués inspirar, i d'un programa conjunt i coherent; ⁵⁸ fet que contrasta amb les ja destacades dependències formals amb Tolosa i el Cister, especialment català. Les comparacions amb altres conjunts importants tampoc no donen resultats satisfactoris, alhora que es fa difícil d'atribuir totes aquelles anomalies a la forta personalitat de l'artista, a les seves genialitats, que, això sí, degué determinar el nou aire que acompanya els temes, marcant el pas endavant. Per això, són molt útils els altres conjunts coetanis, fent més comprensible el conjunt tractat, en espera de l'anàlisi de la resta del claustre.

⁵⁸ Tot i així, no podem trobar una coherència tot partint de l'anàlisi d'una de les quatre ales del claustre. Hem d'esperar que l'estudi del conjunt aportí noves idees al respecte.

BIBLIOGRAFIA

- ADELL, Joan-Albert: *Notes introductòries a l'estudi de l'arquitectura dels claustres*, dins «Quaderns d'Estudis Medievals», vol. I, núms. 4 i 5, 1981, 245-53 i 259-78.
- ADHÉMAR, Jean: *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres 1939.
- AINAUD DE LASARTE, J.: *Arte Románico. Guía*, Ayuntamiento de Barcelona. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona 1973.
- ALBAREDA, Anselm M.: *Història de Montserrat*, Montserrat 1935 (31).
- Album Meravella. Llibre de les belleses naturals i artístiques de Catalunya*, vol. IV, Barcelona 1931 (pàgs. 18-20, amb text de Sanç Capdevila).
- ALFONSO, Pedro: *Disciplina Clericalis* (edición y traducción del texto latino por Ángel González Palencia), Madrid-Granada 1948.
- ARCO, Luis de: *Guía artística y monumental de Tarragona y su provincia*, Tarragona 1906.
- Armes Défensives et Offensives des Grecs, des Romains et Autres Peuples de l'Antiquité d'après les Monuments Antiques* («Portefeuille des Artistes»), s. l. 1857.
- Arte Románico. Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa. Catálogo*, Barcelona-Santiago de Compostela 1961.
- AUBERT, Marcel: *L'art roman en France* (avec la collaboration de Georges Gaillard, Michel de Bouard, René Grozet, Marcel Durliat, Marc Thibout, Jean Vallery-Radot, Fernand Benoit), París 1961.
- AZCARATE RISTORI, José María de: *El Protogótico Hispánico* (leído en el acto de su recepción pública el 12 de mayo de 1974 y contestación del Excelentísimo señor Don José Hernández Díaz), Madrid 1974.
- BALBINO MARTÍN, O.S.A.: *Obras de San Agustín en edición bilingüe*. XV, B.A.C., Madrid 1969.
- BALTRUSAITIS, Jurgis: *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallés* (Institut d'Art et d'Archéologie. Bibliothèque d'Art Catalan. Fondation Cambó), París 1931.
- La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, París 1931.
- La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico* (traducció de José Luis Chueca), Madrid 1983 (60).
- BARRAL I ALTET, Xavier: *La catedral romànica de Vic* («Art romànic», núm. 7), Barcelona 1979.
- Els mosaics de paviment medievals a Catalunya* («Art romànic», núm. 10), Barcelona 1979.
- BASTARDES I PARERA, Rafael: *Gilgames i els capitells romànics*, dins «Quaderns d'Estudis Medievals», vol. 1, núm. 8, 1982, 474-90.
- BATLLE I HUGUET, Pere: *La Catedral de Tarragona*, Lleó 1979.
- Tarragone* (dins «Congrès Archéologique de France. Catalogne», 117), París 1959, 215-24. Vegeu TARACENA, Blas.
- BEATO DE LIÉBANA: *Comentario al Apocalipsis* («Edición facsímil del Códice de Gerona Beati in Apocalipsin. Libri Duodecim. Codex Gerundensis. A.D. 975»), amb edició complementària (SANDERS, Henry A.: *Beati in Apocalipsin. Libri Duodecim*, Roma 1930 — reproducció fotogràfica —), Madrid 1975.
- BECKWITH, John: *Early Medieval Art. Carolingian, Ottonian, Romanesque*, Londres 1974 (64).

- BENOÎT, Fernand: *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille* («Fouilles et Monuments Archéologiques en France Métropolitaine», «Supplément à "Gallia"», V), Paris 1954.
- BERENGUER ALONSO, Magín: *Arte románico en Asturias*, vol. 1 (prólogo de Juan Antonio Gaya Nuño), Oviedo 1966.
- BERGÓS, Joan: *L'escultura a la Seu Vella de Lleida* (Institut d'Estudis Catalans, Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, V), Barcelona 1935.
- BERTAUX, Émile: *Formation et développement de la sculpture gothique* (dans «Histoire de l'Art», dirigida per André Michel, t. II, 1.^a part, 125-295), Paris 1922 (1906).
- BOHIGAS, Pere: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la Historia de la Miniatura Catalana. Período Románico*, Barcelona 1960 (2.^a edició).
- BORG, Alan: *Architectural Sculpture in Romanesque Provence*, Oxford 1972.
- BOVINI, Giuseppe: *Ravenna, ses mosaïques, ses monuments*, Ravenna 1977.
- BRAUNFELS, Wolfgang: *Architectura monacal en Occidente* (prefaci de Pablo L. de Osaba), Barcelona 1975 (69).
- BUI, Micheline: *Le motif de la "Torsade liée au losange" dans le Sud-Est de la France et dans le reste de l'Empire Carolingien*, dans «Cahiers Archéologiques», núms. 30, 1982, 71-80.
- BURON, Vicenç: *Esglésies romàniques catalanes. Guia* («Col·lecció de materials», núm. 1), Barcelona 1980 (2.^a edició).
- BUSCHHAUSEN, Helmut: *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics*, dins «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 37, 1974, 1-32.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M.: *En torno al tímpano de Jaca*, dins «Goya», núm. 142, 1978, 200-207.
- CAHIER, Charles; MARTIN, Arthur: *Mélanges d'Archéologie, d'Histoire et de Littérature*, vol. II, Paris 1851-56.
- CAHN, Walter: *Romanesque Sculpture in American Collections. IV. The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston*, dins «Gesta», vol. VIII, 2, 1969, 47-62.
- Calila y Dimna, la antigua versión castellana del... (Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles), Madrid 1915.
- CAMES, Gérard: *Les chapiteaux à triple visage dans l'enluminure romane de Bavière*, dins «Cahiers de Civilisation Médiévale», t. XVI, 1973, 313-15.
- CAMPS Y CAZORLA, Emilio: *El arte románico en España*, Barcelona-Madrid 1945 (2.^a edició — 1935 —).
- CAMPS I SÒRIA, Jordi: *Dos temes del cicle de Càim i Abel del claustre de la catedral de Tarragona*, dins «Lambard, Estudis d'art medieval», vol. 1, 1977/1981. Institut d'Estudis Catalans (Barcelona 1985), 121-126.
- CANELLAS-LÓPEZ, Àngel; SAN VICENTE, Àngel: *Aragon roman* («La nuit des temps», núm. 35), La Pierre-qui-vire 1971.
- CAPDEVILA, Sanç: *Tarragona. Guia Històrico-Arqueològica*, Tarragona 1929.
La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars, dins «Analecta Sacra Tarraconensia», vol. X, 1934 (fascicle annex, 1935).
 Vegeu *Album meravella...*
 Vegeu *Centre Excursionista Barcelonès*.
- CARBONELL I ESTELLER, Eduard: *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, 2 vols. («I. De Sant Pere de Roda a Roda d'Isàvena» i «II. De Santa Maria de Ripoll a Santa Maria de Poblet»), Barcelona 1974 i 1975.
L'ornamentació en la pintura romànica catalana, («Col·lecció de materials», núm. 2), Barcelona 1981.
- CARBONELL, Eduard: *El primer romànic*, dins «Història de Catalunya», vol. 2, 291-95, Barcelona 1978.

- CASTEJÓN Y MARTÍNEZ DE ARÍZALA, Rafael: *La mezquita de Córdoba*, Lleó 1975 (2.^a ed.).
- CECCHELLI, Carlo: *La cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali* (en 7 fascicles), Roma 1936-44.
- CENTRE EXCURSIONISTA BARCELONÉS: *El Camp de Tarragona* (text de Sanç Capdevila), s. 1., s. a.
- CID, Carlos: *Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices del Beato*, dins «Compostellanum», vol. X, 1965, 232.
- CINOTTI, Mía: *Arte de la Edad Media* (traducció de Joan Ruiz Calonja y Mercè Gimeno), Barcelona 1968.
- CIRICI, Alexandre; GUMÍ I CARDONA, Jordi: *L'art gòtic català. L'arquitectura dels segles XIII i XIV*, Barcelona 1974.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona 1981 (4.^a ed.).
- Tarragona, Poblet y Santas Creus* («Los monumentos Cardinales de España», núm. XII), Madrid s. a.
- Congrès Archéologique de France. Bourges*, núm. 94, París 1932.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis: *Le Roman de Renard. Aventuras de Renard el Zorro (Episodios II, I, Ia y Ib)*, Salamanca 1979.
- CRAPLET, Bernard: *Auvergne romane* («La nuit des temps», núm. 2), La Pierre-qui-vire 1955.
- DALMASES, Núria de; JOSÉ I PITARCH, Antoni: *L'època del Cister - s. XIII*, dins «Història de l'Art Català», vol. II, Barcelona 1985.
- DAREMBERG, MM. Ch., SAGLIO, Edm.: *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments* (avec le concours de M. Edm. Pottier), t. I, 2.^a part, i II, 2.^a part, París 1877.
- DEBIDOUR, Victor-Henry: *Le Bestiaire sculpté du Moyen Age en France* («Grandes Études d'Art et d'Archéologie», núm. 2), París 1961.
- DEBIDOUR, Victor-Henry: *Vézelay*, París 1962.
- DECKER, Heinrich: *El arte románico en Italia* (traducció de H. Pardellans), Barcelona 1969 (Viena 1966).
- DELARUELLE, É.: *Saint-Bertrand*, «La carte du ciel», 20, La Pierre-qui-vire 1966.
- DEONNA, W.: *La Sirène, femme-poisson*, dins «Revue Archéologique», XXVII, 1927, 18-25.
- DESHOULIÈRES, F.: *Le Mercure tricéphale de Soissons*, dins «Bulletin Monumental», t. 90, 1931, 117-18.
- DESHOULIÈRES, M.: *Valcabrère*, dins «Congrès Archéologique de France», vol. XLII, 1929, Tolosa, 323-345.
- DIMIER, Anselme: *L'art cistercien hors de France* («La nuit des temps», núm. 34). La Pierre-qui-vire 1971.
- DIMIER, Anselme; PORCHER, Jean: *L'art cistercien. France* («La nuit des temps», núm. 16), La Pierre-qui-vire 1962.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *La miniatura española*, t. I, Florència-Barcelona 1930.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.; AINAUD DE LASARTE, J.: *Miniatura, grabados y encuadernación* («Ars Hispaniae», vol. XVIII), Madrid 1962.
- DUBY, Georges: *Europa en la Edad Media. Arte románico, arte gótico*, Barcelona 1981 (79).
- San Bernardo y el arte cisterciense (El nacimiento del arte gótico)* (versió castellana de Luis Muñiz), Madrid 1981 (París 1979).
- DUFOURNET, Jean: *Le Roman de Renard (Branches I, II, III, IV, V, VIII, X, XV)*, París 1970.
- DURAN, Fèlix: *La escultura medieval catalana*, Madrid 1926.
- DURAN I CANYAMERES, Fèlix: *L'esculptura mitjeval a la Ciutat de Tarragona*, dins «Butlletí Arqueològic. Publicació de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense», èp. 3.^a, vol. I, 1921-22, núms. I, 2-4; IV, 80-82; VI, 138-40, i VII, 165-70.
- DURLIAT, Marcel: *Arquitectura y escultura románica en Cataluña y Rosellón*, dins «Goya», núm. 43-44-45 (extraordinari), 1961, 44-55.
- L'art català* (traducció d'Enric Jardí), Barcelona 1967 (63).

- Haut-Languedoc roman* («La nuit des temps», núm. 49), La Pierre-qui-vire 1978.
Roussillon roman («La nuit des temps», núm. 7), La Pierre-qui-vire 1958.
La Méditerranée et l'art roman, dins «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», núm. 6, 1975, 107-116.
Raimond de Bianya ou R. de Via, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», núm. 4, 1973, 128-138.
- DURLIAT, Marcel; ALLEGRE, Victor: *Pyrenées romanes* («La nuit des temps», núm. 30), La Pierre-qui-vire 1969.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Espasa-Calpe), ts. VI i XIII, Bilbao-Madrid-Barcelona s. a.
- ÉSOPE: *Fables* (text establert i traduït per Émile Chambry) («Collection des Universités de France»), París 1967 (27).
- ESPAÑOL I BERTRAN, Francesca: *El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova*, dins «Quaderns d'estudis medievals», (en premsa).
- EYGUN, François, DUPONT, Jean: *Saintonge romane* («La nuit des temps», núm. 33), La Pierre-qui-vire 1970.
- FARRÉ I SANPERA, M. Carme: *El Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona 1983.
- FAVIÈRE, Jean: *Berry roman* («La nuit des temps», núm. 32), La Pierre-qui-vire 1970.
- FELIU, Gaspar: *L'evolució demogràfica*, dins «Història de Catalunya», vol. 2, 103-06, Barcelona 1979.
- FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el Arte Cristiano*, Buenos Aires 1956.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Los monasterios de Santes Creus y Poblet*, Lleó 1979.
- FIRATLI, Nezihi: *Découverte d'une église byzantine a Sébaste de Phrygie*, dins «Cahiers Archéologiques», vol. XIX, 1969, 150-66.
- FISIÓLOGO, El: Vegeu GUGLIEMI, Nilda.
- FLOREZ, Henrique: *España Sagrada*, toms XIV i XV, Madrid 1769 i 1770.
- FOLCH I TORRES, Joaquim: *L'Art Català* (dirigit per...), Barcelona 1957.
Els monuments de Catalunya. El Claustre de la Catedral de Tarragona, a «La Veü de Catalunya», agost de 1929.
- FOLENA, Gianfranco; MELLINI, Gian Lorenzo: *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento. Pentateuco - Giosuè - Ruth*, Venècia 1962.
- FONTAINE, Jacques: *L'art préroman hispanique. 2. L'art mozarabe* («La nuit des temps», núm. 47), La Pierre-qui-vire 1976.
- FRADEJAS LEBRERO, José: *Apostillas literario-artísticas*, I y II, dins «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», Valladolid, núm. XLV, 1979, 287-98, i núm. XLVIII, 1982 209-22.
- FRANCOVICH, Geza de: *Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 vols., Milà-Florència 1952.
- FRANZ, H. Gerhard: *Le roman tardif et le premier gothique* («L'Art dans le monde») (traduït de l'alemany per Adelheid Cascuel), París 1973 (69).
- FULLANA, Miquel: *Diccionari de l'art i dels oficis de la construcció*, («Els Treballs i els Dies», 11), Mallorca 1974.
- GAILLARD, Georges: *Le chapiteau de Job aux musées de Toulouse et de Pampelune*, dins «La Revue des Arts», any 10.è, 1960, IV-V, 146-56.
Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostelle, París 1938.
Les Fresques de Saint-Savin. I. La nef («La Peinture romane»), París 1944.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Arte romano* («Enciclopedia Clásica», I), Madrid 1972 (2.ª edició).
- GARCÍA CARRAFA, A. i A.: *El Solar Catalán, Valenciano y Balear*, toms I i III (amb la col·laboració d'Armand de Fluvià i Escorsa), Sant Sebastià 1968.
- GAVÍN, Josep M.: *Inventari d'esglésies. 6. Alt Camp - Baix Camp - Tarragonès*, Barcelona 1980.

- GAZZOLA, Piero: *La Porta Bronzea di S. Zeno a Verona*, Milà 1965.
- GEBHARDT, Víctor: *Los dioses de Grecia y Roma* («Biblioteca Ilustrada de Espasa y Compañía»), t. I, Barcelona 1880.
- GÓMEZ-MORENO, Manuel: *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid 1934.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena: *Mil joyas del Arte Español. Tomo I: Antigüedad y Edad Media*, Barcelona 1947.
- GONZÁLEZ AMEZUA DEL PINO, Mercedes: *Armas y armaduras* dins «Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España», coordinada por Antonio Bonet Correa, 159-79), Madrid 1982.
- Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 2, Barcelona 1970, vol. 14, Barcelona 1980.
- Gran Geografia Comarcal de Catalunya*, vegeu ROVIRA I GÓMEZ.
- GREBEL, H. R. v.: *Le Grossmünster de Zurich*, s.l. 1960.
- GRIMAL, Pierre: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París 1958 (2.^a edició corregida).
- GUARDIA PONS, Milagros: *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria). Problemas de orígenes e iconografía* («Temas Sorianos», núm. 5), Soria 1982.
- GUARDIAS, Juan Antonio: *Tarragona. Itinerario turístico*, Tarragona 1952.
- GUDIOL I CUNILL, Josep: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, Vic 1931-33 (2.^a edició).
- GUDIOL, Josep: *Arte Antiguo y Medieval* dins «Cataluña. Tomo I», «Tierras de España», 94-312), Madrid 1974.
- GUDIOL I RICART, Josep: *Arte de España. Cataluña* (amb la col·laboració de Joan Ainaud de Lasarte i Santiago Alcolea Gil), Barcelona 1955.
- Tarragona y su provincia*, Barcelona s.a.
- GUDIOL I RICART, Josep; GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Arquitectura y escultura románicas* dins «Ars Hispaniae», vol. V), Madrid 1948.
- GUGLIELMI, NILDA: *El Fisiólogo. Bestiario Medieval* (introducción y notas de...) (traduït per Marino Ayerra i Nilda Guglielmi), Buenos Aires 1971.
- HILL, Derek; GRABAR, Oleg: *Islamic Architecture and its Decoration. A. D. 800-1500*, Londres 1967 (1964).
- HOMER: *L'Odissea* (novament traslladada en versos catalans per Carles Riba), Barcelona 1953.
- HOTTENROTH, Federico: *Historia del Traje desde los tiempos primitivos hasta nuestros días*, vol. I, Barcelona 1917.
- IGARAHÍ-TAKESHITA, Midori: *Le lion dans la sculpture romane en Poitou*, dins «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXIII, núm. 1, 1980, 37-54.
- ISOP: vegeu MARGARIT, Hieronym.
- JALABERT, Denise: *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France* («Recherches sur les origines de l'Art Français»), París 1965.
- JOVÉ I COMPANYY, M. Soledat: *Els primers tallers d'escultura al claustre de la Seu vella de Lleida*, Universitat Autònoma de Barcelona, maig de 1985 (Tesi de Llicenciatura, inèdita).
- JUNYENT, Eduard: *Catalogne romane*, 2 («La nuit des temps», núm. 13) (traduït del català per Emmanuel Companys), La Pierre-qui-vire 1961.
- Catalunya romànica. L'arquitectura del segle XII* «Biblioteca de l'Abat Oliba», Montserrat 1976.
- El Monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona 1975.
- KELLER, John Esten: *El Libro de los Gatos* (Edición Crítica por...) («Clásicos Hispánicos. Serie II. Ediciones Críticas, vol. IV»), Madrid 1958.
- KESSLER, Herbert L.: *The illustrated Bibles from Tours* («Studies in Manuscript Illuminations», núm. 7), Princeton 1977 (41).
- LABORDE, Alexandre de: *Viatge pintoresc i històric. El Principat* (de l'original «Voyage Pittoresque et Historique en Espagne», 1806, traducció i pròleg d'Oriol Valls i Subirà, notes de Josep Massot i Muntaner) («Biblioteca Abat Oliba»), Montserrat 1974.

- LACOSTE, Jacques: *La cathédrale de Lérida: les début de la sculpture*, dins «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», núm. 6, 1975, 275-298.
La galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles, dins «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», núm. 7, 1976, 127-62.
- LAMBERT, Élie: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII* (traducció de Cristina Rodríguez Salmones), Madrid 1977.
- LAMPÉREZ, Vicente: *El antiguo Palacio Episcopal de Santiago de Compostela (Papeleta para una "Historia de la Arquitectura Civil Española")*, dins «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. XXI, 1913, 17-36.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, 2 vols., Madrid 1908-1909.
- LASSALLE, Víctor: *L'influence provençale au cloître et à la cathédrale de Tarragone*, dins «Mélanges offerts à René Crozet... à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire», t. II, 873-79, París 1966.
- LAVADO PARADINAS, Pedro J.: *Acerca de algunos temas iconográficos medievales: El "Roman de Renard" y el "Libro de los Gatos" en España*, dins «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», LXXXII, núm. 3, 1979, 551-67.
- LAVEDAN, Pierre: *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, París 1935.
- LECLERQ-KADANER, Jacqueline: *De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de "La migration des symboles"*, dins «Cahiers de Civilisation Médiévale», t. XVIII, 1975, 37-43.
- LE DON, Gérard: *Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer*, dins «Cahiers de Civilisation Médiévale», t. XXII, núm. 4, 1979, 363-72.
- LIAÑO MARTÍNEZ, Emma: *Elementos ornamentales de origen islámico en el claustro de la catedral de Tarragona*, Sevilla, «III Congreso Español de Historia del Arte», octubre de 1980, 113-114.
Inventario de la ciudad de Tarragona y su provincia, vol. III, Ministerio de Cultura, Madrid 1983.
- LOJENDIO, Luis-María de: *Navarre romane* («La nuit des temps», núm. 26), La Pierre-qui-vire 1967.
- LORÉS I OTZET, Imma: *Els capitells historiatats del claustre de Sant Cugat del Vallès: aspectes estilístics i iconogràfics*, tesi de llicenciatura, inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona 1986.
- LUGAND, Jacques; NOUGARET, Jean; SAINT-JEAN, Robert; BURGOS, André: *Languedoc roman. La Languedoc méditerranéen* («La nuit des temps», núm. 43), La Pierre-qui-vire 1975.
- LYMAN, Thomas W.: *Portails, portiques, paradis: rapports iconologiques dans le Midi*, dins «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», núm. 7, juny 1976, 35 a 43.
- MÂLE, Émile: *L'art religieux du XIII.^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. París 1902.
L'art religieux du XII.^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age, París 1922.
- MARGARIT, Hyeronim: *Faules de Isop filosof moral preclarissim, y de altres famosos Autors, historiades y de nou corregides*, Barcelona 1612.
- MARQUÉS CASANOVAS, Jaime: *Le cloître de la cathédrale de Gerona* (versió francesa de Jaime Gascon), Girona 1962.
- MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*, t. 2, Barcelona 1934.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Arte español de transición al gótico*, dins «Goya», núm. 43-44-45 (extraordinari), 1961, 168-78.
- MARTINELL, Cèsar: *El monestir de Poblet* («Col·lecció Sant Jordi», vol. 9-10), Barcelona 1927.
- MATEO GÓMEZ, Isabel: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid 1979.
- MAYER, Augusto L.: *El estilo románico en España*, Madrid 1931.
- MELETZIS, Spyros; PAPADAKIS, Hélène: *L'Acropole et le Musée*, Atenes (1976) (67).

- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* («Biblioteca de Cuestiones Actuales»), Madrid 1957 (6.ª edició corregida i augmentada).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Antología de Cuentos de la Literatura Universal* (Estudio preliminar a cargo de..., selección y notas por Gonzalo Menéndez Pidal y Elisa Bernis), Barcelona-Madrid 1954 (53).
- MESPLÉ, Paul: *Chapiteaux d'inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans*, dins «La Revue des Arts», any 10, 1960, III, 102-108.
Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes, París 1961.
- METZGER, Thérèse: *Note sur le motif de "la poule et des poussins" dans l'iconographie juive*, dins «Cahiers Archéologiques», vol. XIV, 1964, 245-48.
- MILHAU, Denis: *Sculptures romanes* («Journal des Collections», núm. 4), Tolosa s.a.
- MOFFIT, John: *Image and meaning in Velázquez's Water-Carvier of Seville*, dins «Traza y Baza», núm. 7, 1978, 14 ss.
- MORALEJO-ÁLVAREZ, Serafin: *Pour l'interpretation iconographique du portail de l'Agneau a Saint-Isidore de Léon: les Signes du Zodiaque*, dins «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», núm. 8, 1977, 137-173.
- MORERA I LLAURADÓ, Emili: *Memoria ó descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días*, Tarragona 1904.
Provincia de Tarragona, dins «Geografía General de Catalunya» (dirigida per Francesc Carreras i Candi), Barcelona, s. a., 272-278, 1908-18.
- NATANSON, Joseph: *Early Christian ivories*, Londres 1953.
- NAVASCUÉS, Joaquín, M. de: *Tarragona* («IV Congreso Internacional de Arqueología»), Barcelona 1929.
- NEUSS, Wilhelm: *Die Katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Bonn-Leipzig 1922 (amb una traducció al castellà d'Angela Ackermann, ciclostilada).
- Nou finestral al claustre de la Seu*, dins «Butlletí Arqueològic. Publicació de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense», èp. 3.ª, vol. II, núm. 14, 1923, 100.
- NYKROG, Pere: *Les Fabliaux* («Publications romanes et françaises», CXXIII), Ginebra 1973.
- OAKESHOTT, Walter: *Classical inspiration in medieval art*, Londres 1959.
Sigüenza: Romanesque paintings in Spain and the artists of the Winchester Bible, Londres 1972.
- PÄCHT, Otto: *A Cycle of English Frescoes in Spain*, dins «The Burlington Magazine», vol. CIII, núm. 698, 1961, 166-75.
- PALACIOS, Mariano; YARZA LUACES, J.; TORRES, Rafael: *El monasterio de Santo Domingo de Silos*, Lleó 1983 (4.ª edició).
- PALOL, Pere de; HIRMER, Max: *L'Art en Espagne du Royaume Wisigoth à la fin de l'époque romane* (traduït de l'alemany per Pierre Wirth), París 1967 (Munic 1965).
- PAMPLONA, Germán de: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid 1970.
- PANOFKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (versió castellana de María Luisa Balseiro), Madrid 1975 (Estocolm 1960).
- PAVÓN MALDONADO, Basilio: *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica. (Una teoría para un estilo)*, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid 1975.
- PÉREZ DE URBEL, Justo: *El claustro de Silos*, Burgos 1930.
- PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh: *Diccionario de arquitectura*, Madrid 1980 (Londres 1975).
- PIFERRER, P.; PARCERISA, F. J.: *Recuerdos y belleza de España. Cataluña*, Barcelona 1839.
- PIJOAN, J.: *Historia del Arte. El arte al través de los tiempos*, t. I, Barcelona 1914.
- PIJOAN, Josep: *Summa Artis. Historia General del Arte*, vols. IX i XI, Madrid 1946 i 1947.
- PIÑ I PLANELL, Mercè: *Persistència i transformació del clàssic en el romànic català*, dins «Lambard. Estudis d'art medieval», vol. II, 1981-1983, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1986, 139-154, figs. pàgs. 201-206.

- PINEDO, Ramiro de: *El simbolismo en la escultura medieval española*, Madrid 1930.
- PITA ANDRADE, José Manuel: *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Avila*, Madrid 1955.
- PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi: *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany* («Art romànic», núm. 6), Barcelona 1978.
- PONS DE ICART, Lluís: *Libro de las grandezas y cosas memorables de la metropolitana insigne y famosa ciudad de Tarragona* (edició facsímil de l'obra del 1883, la qual era reedició de la del 1572, de Lleida) (presentació de Pere Batlle i Huguet, preàmbul de José Sánchez Real), Tarragona 1981).
- PONSICH, Pierre: *Chronologie et typologie des cloîtres romans roussillonnais*, «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», núm. 7, 1976, 75-97.
- PORCHER, Jean: *L'enluminure française*, París 1959.
- PORTER, A. Kingsley: *La escultura románica en España*, Florència-Barcelona 1928, 2 vols.
- PRANDI, Adriano; CADEI, Antonio; CHIERICI, Sandro; TAMANTI, Giulia: *Ombrie romane* («La nuit des temps», núm. 53), La Pierre-qui-vire 1980.
- PRESSOUYRE, León: *Un chapiteau en marbre du musée du Louvre et la diaspora de l'art roman «languedocien» en Aquitaine*, «La Revue du Louvre», 1978, 4, 236-241.
- PUIG I CADAVALCH, Josep: *L'escultura romànica a Catalunya*, vol. III («Monumenta Cataloniae», vol. VII), Barcelona 1954.
- PUIG I CADAVALCH, J.; FALGUERA, Antoni de; GODAY I CASALS, J.: *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III, Barcelona 1918 (i edició facsímil, Barcelona 1983).
- QUINN, Esther C.; DUFAU, Micheline: *The Penitence of Adam. A study of the Andrius Ms. (Bibliothèque Nationale Fr. 95 Folios 380r-394v)*, Mississippi 1980.
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo: *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Florència 1969.
- RACHOU, Henri: *Pierres romanes de Saint-Étienne, La Daurade et Saint-Sernin*, Tolosa-París 1934.
- RANDALL, Richard H., Jr.: *The Metropolitan Museum of Art. A Cloisters Bestiary*, Nova York 1960.
- RÉAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. I (Introduction générale) i t. II (Iconographie de la Bible. I. Ancien Testament), París 1955 i 1956.
- RECASENS I COMES, Josep M.: *Tarragona*, Lleó 1968.
- La ciutat de Tarragona*, vol 2 («Enciclopèdia Catalunya», vol. 39), Barcelona 1975.
- Repertoire d'Art et d'Archéologie*, París 1980 i ss.
- REY, Raymond: *L'art des cloîtres romans. Étude iconographique*, Tolosa s. a.
- Quelques survivances antiques dans la sculpture romane méridionale*, dins «Gazette des Beaux-Arts», any 70, 5.^a èp., t. XVIII, 1928, 173-91.
- RIEGL, Alois: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, col·lecció «GG Arte», versió castellana de Federico Miguel Saller, Barcelona 1980 (Berlín 1893).
- RIQUER, Martí de: *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona 1968.
- ROCACHER, Jean: *Saint-Sernin* («Les travaux des mois», núm. 3), La Pierre-qui-vire 1982.
- RODRÍGUEZ, Abundio; LOJENDIO, Luis-María de: *Castille romane*, 2 vols. («La nuit des temps», núms. 23 i 24), La Pierre-qui-vire 1966.
- ROSE, H. L.: *Mitología griega* (traducció de Juan Godo Costa), Barcelona 1970.
- ROVIRA I GÓMEZ, Salvador: *La ciutat de Tarragona* dins «Gran Geografia Comarcal de Catalunya», vol. 7, pàgs. 53-98), Barcelona 1982.
- RUIZ MALDONADO, Margarita: *La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra*, dins «Cuadernos de Prehistoria y Arqueología» (Departamento de Prehistoria y Arqueología, Madrid), núm. 3, 1976, 61-90.
- RUIZ Y PORTA, Juan: *La catedral de Tarragona* («Biblioteca de Turismo de la Sociedad de Atracción de Forasteros»), Barcelona 1931.

- Sagrada Biblia, La. Antic Testament*, vol. I (Gènesi. Exode) (versió dels textos originals, introduccions i notes de Carles Cardó, Antoni Maria de Barcelona, i J. Millàs i Vallcrosa) («Fundació Bíblica Catalana»), Barcelona 1928.
- SALRACH, Josep M.; AVENTIN, Mercè: *Els orígens històrics* («Conèixer Catalunya», núm. 1), Barcelona 1977.
- SANDERS, Henry A.: vegeu BEATO DE LIÉBANA.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías. Edición Bilingüe II (Libr. XI-XX)*, (versió de José Oroz Reta i Manuel A. Marcos Casquero, introducció de M. Díaz y Díaz) (B.A.C.), Madrid 1983.
- SARRATE FORGA, José: *Las portadas románicas de la Seo Antigua de Lérida*, Lleida 1973.
- SAUERLANDER, Willibald: *La sculpture gothique en France. 1140-1270* (traduït de l'alemany per Jacques Chary), París 1972.
- SCHLOSSER, Julius von: *El arte de la Edad Media* (versió de José Francisco Ivars, pròleg d'Otto Kurz), Barcelona 1981 (23).
- SEBASTIÁN, Santiago: *Techos turolenses emigrados*, dins «Teruel», núm. 22, 1959, 217-24.
- SERRA I VILARÓ, Joan: *El frontispicio de la Catedral de Tarragona* (Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramón Berenguer IV»), Tarragona 1960.
- Santa Tecla la Vieja. La primitiva catedral de Tarragona*, traduït al castellà per J. Sánchez Real, Tarragona 1960.
- La Tau*, dins «Boletín Arqueológico», any L, èp. IV, fasc. 31, 1950, 193-98.
- SERRANO FATIGATI, Enrique: *Esculturas en los siglos XII y XIII. Aragón y Cataluña*, dins «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. VIII, 1900, 250-63.
- Portada del período románico y del de transición al ogival*, dins «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. XIV, 1906, 6-17.
- STERN, H.: *Une mosaïque de pavement romane de Layrac (Lot-et-Garonne)*, dins «Cahiers Archéologiques», t. XX, 1970, 81-98.
- STODDARD, Whitney S.: *The façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its influence on French sculpture*, Middletown (Connecticut) 1973.
- STREET, G. E.: *La arquitectura gótica en España* (traduït de l'anglès per Román Laredo), Madrid s.a.
- SWARZENSKY, Georg: *Samson killing the Lion. A Mediaeval Bronze Group*, dins «Bulletin of the Museum of Fine Arts», Boston, vol. XXXVIII, núm. 229, 1940, 67-74.
- SWIECHOWSKI, Zygmunt: *Sculpture romane en Auvergne* («Le Bibliophile en Auvergne», núm. XVI), Clermont-Ferrand 1973.
- TARACENA, Blas; BATLLE I HUGUET, Pere; SCHLUNK, Helmut: *Arte romano. Arte paleocristiano. Arte visigodo. Arte asturiano* (dins «Ars Hispaniae», vol. II), Madrid 1947.
- TRENS, M.: *La Eucaristia en el Arte Español*, Barcelona 1952.
- TSUJI, Sahoko: *La chaire de Maximien, la Gènesi de Cotton et les mosaïques de Sant Marc à propos du cycle de Joseph*, dins «Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age», París 1968, 43-51.
- VAN MOÉ, Émile-A.: *La Lettre Ornée dans les manuscrits du VIIIe au XIIe siècle*, París 1943.
- VARTY, Kenneth: *Reynard the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art*, Leicester 1967.
- VICENS, Francesc: *Catedral de Tarragona*, Barcelona 1970.
- VIDAL, Marguerite: *Moissac* («La carte du ciel», núm. 26), La Pierre-qui-vire 1976.
- VIDAL, Marguerite; MAURY, Jean; PORCHER, Jean: *Quercy roman* («La nuit des temps», núm. 10), La Pierre-qui-vire 1959.
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF, May: *Sirènes-poissons carolingiennes*, dins «Cahiers Archéologiques» t. XIX, 1969, 61-81.
- VILLANUEVA, Jaime: *Viage literario a las iglesias de España*, Madrid 1851.
- VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio: *Léon roman* («La nuit des temps» núm. 36), La Pierre-qui-vire 1972.

- WEITZMANN, Kurt: *Die illustration der Septuaginta* (dins «Münchner Jahrbuch der Bildenen Kunst», band III/IV, 96-120), Munic 1952/53.
- WEITZMANN, Kurt; LOERKE, William C.; KITZINGER, Ernst; BUCHTAL, Hugo: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton 1975.
- WERCKMEISTER, O. K.: *The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun*, dins «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 35, 1972, 1-30.
- WILLIAMS, John: *Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon*, dins «Gesta», vol. XVI, 2, 1977, 3-14.
- WITTKOWER, Rudolf: *La escultura. Procesos y principios*, versió castellana de Fernando Villaverde, «Alianza Forma», 8, Madrid 1983 (3.ª ed., 1980).
- WOODRUFF, Helen: *The Physiologus of Bern. A Survival of Alexandrian Style in a Ninth Century Manuscript*, «The Art Bulletin», vol. XII, núm. 3, 1930, 226-53.
- YARZA, Joaquín: *Arte y arquitectura en España. 500-1250*, Madrid 1979.
- YARZA, Joaquín: *La Edad Media* (dins «Historia del Arte Hispánico», II), Madrid 1982 (2.ª ed.).
- YARZA, Joaquín; DALMASES, Núria de; IBARBURU, María Eugenia; JOSÉ PITARCH, Antonio; PÉREZ, Cristina; TERÉS, María Rosa; VICENS, Teresa: *Arte Medieval II. Románico y Gótico* (dins «Fuentes y Documentos para la Historia del Arte», vol. III), Barcelona 1982.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet*, dins «Quaderns d'Estudis Medievals», vol. I, núm. 9, 1982, 535-56.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Del ángel caído al diablo medieval*, dins «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», Valladolid, t. XLV, 1979, 299-316.
- YARZA LUACES, Joaquín: *De «casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor» a «Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso»* («III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la «Mujer», Universidad Autónoma, Madrid 1984, 53-71.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Escultura románica*, dins «Art Català, estat de la qüestió», V Congrés del C.E.H.A., Barcelona 1984, 101-122 (119-145 en la versió en castellà).
- YARZA LUACES, Joaquín: *Las miniaturas de la Biblia de Burgos*, dins «Archivo Español de Arte», t. XLII, 1969, 155-83.
- YARZA LUACES, Joaquín: *Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma*, dins «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», Valladolid, t. XXXIV-XXXV, 1969, 217-29.
- YARZA LUACES, Joaquín: *En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel* («Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo»), Madrid-Terol 1981, 41-56.

ACABAT D'IMPRIMIR
A LA IMPREMTA ALTÉS, S.L., DE BARCELONA
EL DIA DEU DE NOVEMBRE
DE MIL NOU-CENTS VUITANTA-VUIT

